CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID 26
FEBRERO, 1952

INDICE

Páginas

BRÚJULA DE ACTUALIDAD

ASTERISCOS

Portada y dibujos, del pintor español *Enrique Herreros.* Viñetas, de *Benjamín Palencia,* Primer Premio de la Bienal Hispanoamericana de Arte.—En las páginas de color, la sección «¿Adónde va Hispanoamérica?», con textos sobre las «Confederaciones continentales», sobre «La Nación en Hispanoamérica» y «Futuro de la comunidad hispánica», este último de *Alberto Martín Artajo.*

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

26

FEBRERO 1952

SUMARIO

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

JUNTA DIRECTORA:

FUNDADOR:

PEDRO LAIN ENTRALGO

SUBDIRECTOR:

LUIS ROSALES

SECRETARIO GENERAL:

ENRIQUE CASAMAYOR

«Cuadernos Hispanoamericanos» es una revista mensual de cultura hispánica, cuyo fin pretende recoger objetivamente la realidad cultural de Hispanoamérica, interpretando al propio tiempo la cultura europea según un criterio hispánico. El economista, el sociólogo, el universitario, el poeta, el filósofo, el historiador de América, contribuyen desde sus páginas al conocimiento mutuo y al intercambio cultural entre todos los países de lengua castellana.

«Cuadernos Hispanoamericanos» solicita especialmente sus colaboraciones y no mantiene correspondencia sobre trabajos que se le envían espontáneamente. Su contenido puede reproducirse en su totalidad o en fragmentos, siempre que se indique la procedencia. La Dirección de la Revista no se identifica con las opiniones que los autores expresen en sus trabajos respectivos.

PRECIOS

ESPAÑA

Número suelto	15 ptas.
Suscripción anual	150 »

DIRECCIÓN Y SECRETARÍA LITERARIA

INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA

AVENIDA DE LOS REYES CATOLICOS.—TEL. 248791

Ciudad Universitaria.

ADMINISTRACIÓN

ALCALA GALIANO, 4.—TEL. 23-05-26

MADRID (España)

EDICIONES MUNDO HISPANICO

CORRESPONSALES ADMINISTRATIVOS DE «CUADERNOS HISPANOAMERICANOS»

ARGENTINA

Queromón Editores, S. R. L.
Oro, 2455.
Buenos Aires.

BOLIVIA

Alfredo Prudencio, Librería Voluntad.
C. Comercio, 362.
La Paz.

BELGICA

Juan Bautista Ortega Cabrelles.
42. rúe D'Aremberg.
Bruselas.

Agence Messageries de la Presse.
Rúe Du Persil, 14 a 22.
Bruselas.

BRASIL

Livraria Luso - Espanhola e Brasileira,
Av. 13 maio 23, 4.°
Edificio Darke.
Río de Janeiro.

CANADA

Comptoir au Bon Livre.
3703 Avda. Dupuis, angle Ch. de la Còte des Neiges.
Montreal.

COLOMBIA

Librería Nacional Limitada.
Apartado 701.
Barranquilla.

Carlos Climent.
Instituto del Libro.
Popayán.

Librería Hispania.
Carrera 7.ª, 19-49.
Bogotá.

Pedro J. Duarte, Selecciones.
Maracaibo, 49-13.
Medellín.

COSTA RICA

Librería López.
Avda. Central.
San José de C. R.

CUBA

Oscar A. Madiedo.
Presidente Zayas, número 407.
La Habana.

CHILE

Edmundo Pizarro.
Huérfanos, 1.372.
Santiago de Chile.

DINAMARCA

Erik Paludan.
Fiolstraede, 10.
Copenhague.

ECUADOR

Agencia de Publicaciones «Selecciones».
Plaza del Teatro.
Quito.

Agencia de Publicaciones «Selecciones».
Nueve de Octubre, número 703.
Guayaquil.

EL SALVADOR

Emilio Simán.
Lib. His. American.
Calle Poniente, 2.
San Salvador.

ESPAÑA

Ediciones Iberoamericanas, S. A.
Pizarro, 17, bajo izquierda.
Madrid.

ESTADOS UNIDOS

Las Americas Publishing Company.
30 West, 12 th Street.
Nueva York, 11 N. Y.

FRANCIA

Livrairie des Editions Espagnoles.
78, rúe Mazarine.
París (6 éme).

Nouvelles Messageries de la Presse Parisienne.
8, rúe Paul Lelong.
París (2 éme).

GUATEMALA

Librería Internacional Ortodoxa.
7.ª Avda. Sur, 12-D.
Guatemala.

HONDURAS

Agustín Tijerino.
Agencia Selecta.
Apartado 44.
Tegucigalpa, D. C.

ITALIA

Librería Feria.
Piazza di Spagna, 56.
Roma.

MEXICO

Juan Ibarrola.
Libros y Revistas Culturales.
Belisario Domínguez, 3-9.
México D. F.

NICARAGUA

Ramiro Ramírez V.
Agencia de Publicaciones.
Managua. D. N.

PANAMA

José Menéndez.
Agencia de Publicaciones.
Panamá.

PARAGUAY

Carlos Henning.
Librería Universal.
14 de Mayo, 209.
Asunción.

PERU

José Muñoz R.
Monzón, 137.
Lima.

PORTUGAL

Agencia Internacional de Livraira.
Rua San Nicolau, 119.
Lisboa.

PUERTO RICO

Librería «La Milagrosa».
San Sebastián, 103.
San Juan.

REPUBLICA DOMINICANA

Escofet Hermanos.
Instituto Americano del Libro y de la Prensa.
Arzobispo Nouel, 86.
Ciudad Trujillo.

SUIZA

Thomas Verlac.
Renweg, 14
Zurich.

URUGUAY

Germán Fernández Fraga.
Durazno, 1.156.
Montevideo.

VENEZUELA

Distribuidora Continental, S. A.
Bolero A. Pineda, 21.
Caracas.

BIBLIOTECA DEL SUSCRIPTOR

¡YA PUEDE ADQUIRIR BUENOS LIBROS!

SUSCRIBASE A NUESTRAS REVISTAS y recibirá directamente el libro especializado o de interés general que necesita • Forme su biblioteca ahorrando dinero • Y estudie la lista de libros que ofrecemos a nuestros suscritores:

TITULO	AUTOR	PTAS.
El catolicismo contemporáneo en Hispanoamérica.	Richard Pattee.	50,—
Curso superior de moral católica.	A. García Figar.	35,—
Cristo en la familia.	Raúl Plus, S. J.	15,—
El Cristo histórico.	Oscar Larson.	10,—
El catolicismo en los Estados Unidos.	Richard Pattee.	35,—
El problema religioso.	E. Iglesias, S. J.	24,—
Hombres que vuelven a la Iglesia.	Severing Lamping.	36,—
Ensayo de suma católica.	Ivan Kilogriwof.	27,—
La Virgen en la historia de las conversiones.	Fr. V. Capanaga.	40,—
La gloria de Tomás de Aquino.	Henri Gheon.	15,—
Naturaleza, Historia, Dios.	Xavier Zubiri.	80,—

A R B O R Revista General de Investigación y Cultura
Redacción y Administración: Serrano, 117 - Teléfono 33 39 00 - Madrid

NUMERO 72, CORRESPONDIENTE AL MES DE DICIEMBRE DE 1951

S U M A R I O

ESTUDIOS:

NOTAS:

INFORMACION CULTURAL DEL EXTRANJERO:

INFORMACION CULTURAL DE ESPAÑA:

SUSCRIPCION ANUAL, 125 ptas. - NUMERO SUELTO, 15 ptas.

NUMERO ATRASADO, 25 ptas.

DE VENTA EN TODAS LAS BUENAS LIBRERÍAS

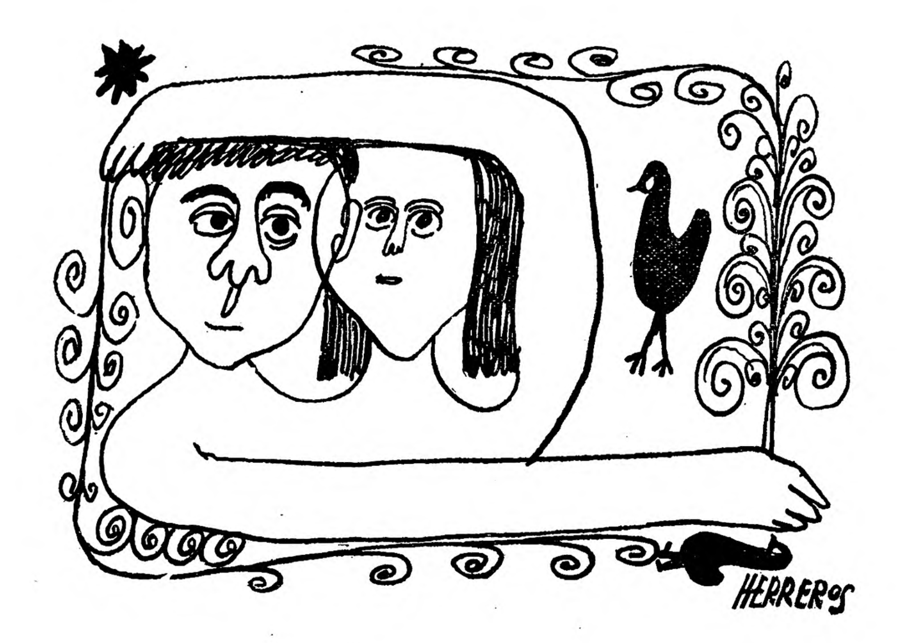
¿QUIERE USTED SEGUIR VIENDO LA BIENAL HISPANOAMERICANA?

1951

INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA
Madrid

En este número de homenaje a la Bienal Hispanoamericana tratamos sólo de la pintura. En números sucesivos continuaremos tratando acerca de las distintas manifestaciones artísticas representadas en la Bienal.

NUESTRA PORTADA



**EL ABRAZO IMPROPIO DE LA MUSA MAL DIBUJADA
Y OFRECIMIENTO LÚGUBRE DE LA PALMA ACADÉMICA**

D E C A L O G O

vagamente aproximativo
de la pintura joven

1.—La pintura empieza mañana.

2.—La creación artística, es decir, el arte nuevo, consiste en «traducir» la realidad de una manera inédita.

3.—En arte, lo que no es nuevo no es auténtico.

4.—Mucho cuidado con el desorden: la claridad es la caridad del estilo.

5.—El dibujo no es la forma, sino la manera que tiene el pintor de ver la forma.

6.—Ciertamente, no deben confundirse «el tema» y «el motivo» de un cuadro. La superficie total del lienzo es el único *tema* de la pintura.

7.—La pintura nace *desde* el color; es decir, el color es la naturaleza propia de la pintura.

8.—¡Dejadlos! Conviene que haya viejos. En arte, lo único que sabemos con seguridad es, justamente, lo que ellos nos enseñan: lo que ya está resuelto, lo que no debe hacerse.

9.—La mirada no ve la realidad. La mirada no *lo ve todo.* La mirada selecciona, en cada una de sus contemplaciones, la realidad de su propia visión.

y finalmente, 10. —

Para ver,
hay que mirar
y hay que saber.



DICE

BENJAMIN PALENCIA

Es imposible definir el arte si antes no hemos comprendido el instinto que lo germina; el artista suele ser vegetal, pero con frecuencia no es geómetra; el arte es raza y discurso.

La raza es destino, el logos es un providencial situarse en la historia; por la raza somos poetas y pintores, por el discurso buscamos el universo que corresponde a la emoción cósmica. Este universo nos lo ofrecen las posibilidades históricas creadas precisamente por la trascendencia de lo bello. Estas posibilidades son, y al ser, están exentas de lo relativo, pero su maternidad es inagotable.

Yo, como criatura, busco mi creación; mi creación es pictórica; pintar es desarrollar un germen. El pintor nunca tiene en su mano más que el germen de su pintura. Mi germen tiene un origen que no es el de mis ojos; mi germen está lleno de ardor y busca su norma: mi saber se la ofrece.

Soy raíz de tierra, de color, de cielo y luego soy dimen-

sión. Mi obra mira a un olvidado firmamento. Amo el crear, porque me renuevo y porque ahí, en él, debo estar; mío es el fermento; de mi ley es el trabajo; mi obra quiere ser testigo de su amor.

Primero fuí joven, conocí doctores y mudé de maestros. Pero somos tiempo, y mudaremos, y empezamos a pensar. Nos movimos con otros hombres, y esperamos en sus palabras, creímos en ellas, luego sufrimos y llegamos a lo hondo, y aquellas palabras se quedaron atrás.

Fuimos con nosotros mismos y vivimos un amanecer causado por las fórmulas y por el dolor libresco; nos pusimos a amarlo. Por los corazones niños, de astros, de flores, de mañanas y de hombres pasan ahora nuestros caminos.

Lo abstracto

Es una complicación de ciertas categorías intelectuales encaminadas a un olvido de la metafísica y de lo trascendente.

Lo verdaderamente abstracto es un camino que lleva y no que obliga. Es y se compenetra al contacto inefable de cada cosa porque le da existencia, pero nada crea.

Es aquel número y timbre que los pitagóricos dieron al universo y a sus elementos. Su realidad nace de aquella perfección que no se deja decir, de aquel inefable ser que descubre a través del imaginario equilibrio de la creación.

Lo verdaderamente abstracto no busca la geometría, sino el contacto intelectual que motiva el pensamiento geométrico; no busca la ley, sino la justa proporción con que se manifiesta lo inefable; la ley por la ley, es un juego que a lo más nos conduce a una plástica decorativa; lo abstracto puede subyugar, nunca nos dará plenitud; lo que es puro y medido con norma, nos lleva hacia la alegría de las cosas del universo.

Lo concreto

Así, pues, entre lo abstracto y lo concreto no hay esa brecha que tantos quieren ver; la creación, al ser, tiene un or-

den. El orden es la comunión del ser y del número. Quien se da al ser, se da al número. El hombre occidental resolvió hace mucho tiempo en el platonismo y luego en Leonardo y Miguel Angel, la magia intelectual del ser en el asombro del intelecto ante lo trascendente; luego el ser y el logos no son sino restos de una edad interminable y augusta que el artista tiene que descifrar.

El paisaje

En épocas anteriores, el hombre buscó en sí mismo ese orden; hoy nosotros no podemos hacerlo.

El hombre es una vía interior para llegar, y no puede detenerse en su propio contemplarse.

El hombre de hoy tiene que hallar su festividad en el silencio precedido por el trabajo de lo exacto y lo fecundo. Este silencio, como sugerencia hacia un orden perfecto, lo encuentra el hombre moderno en el paisaje. Por esto, yo me propongo: primero, hallar la mejor realidad de las cosas, la mayor plenitud de todos los seres; si buscara lo abstracto, no llegaría al ser, llegaría al dibujo; si me buscara únicamente a mí mismo, buscaría lo que fuí, pero lo he renovado; sé quiénes me engendraron y sé cuáles son mis obras; la historia me nutre, pero yo creo la mía, que se parece algo al movimiento actual.

España es un pueblo profundo, y necesariamente tiene que tener su lugar muy destacado en el mundo actual.

El instinto de nuestro paisaje necesita una profunda y luminosa geometría. Cuando España asombró al mundo con la epopeya de América y Europa, su pueblo tuvo una teología. Hoy la epopeya de su paisaje tiene que tenerla también, y esto hay que tenerlo bien en cuenta, que nuestra metafísica sólo puede venirnos de la línea de los grandes problemas: la caída y la nostalgia de Dios. En lo actual, el hombre se ha correspondido instintivamente con lo abstracto; ha hecho vilipendio con lo académico; la condición previa, pues, para un

arte actual, es que no sea abstracto, ni sea académico; el arte tiene que llevarnos a la emoción de asombro ante el problema del existir, y ha de vincular a ello un teorema concorde con los hallazgos espirituales del hombre moderno.

Ser joven es ser llamado; ser joven es estar consigo mismo en la dicha más hermosa de renovar lo eterno.

LAS ROCAS

A Benjamín Palencia, por su «Altar de Castilla».

Cuando llega la flor y su momento,
tiene algo el suelo donde abril no anida,
no es sólo andar y desandar la vida,
alguien tuvo por siempre nacimiento;

alguien resiste al sol augusto y lento
y tira hostil al tiempo de la brida,
alguien sin esperanza y sin herida
sólo se deja persuadir del viento.

¡Qué obstinación oscura entre las flores!
¡Qué impasible señal ante la muerte!
¡Qué memoria de Dios, ciego, dormido,

se proclama desnuda en los alcores!
¡Qué firmeza sin fin, qué gloria fuerte!
¡Oh, las rocas de España entre el olvido!

ALFONSO MORENO.

PRECURSORES Y MAESTROS

POR

EUGENIO D'ORS (de la R. A. E.)

ECOS DE LA BIENAL

APENAS la Historia se deja abrazar por la cronología, ya queda preñada de absurdos. No se excluyen de tal condena ni las medidas más amplias y generales ni los datos en apariencia más precisos. ¿Qué es, por ejemplo, la «Edad Media»? El tiempo que va desde «la invasión de los bárbaros del Norte», como dicen los manuales—¿qué «invasión»?, ¿qué «bárbaros»?, ¿qué «Norte»?—, y termina con «la caída de Constantinopla en poder de los turcos». Pero el gran historiador belga Pirenne remonta su novedad hasta Mahoma. Otros, que no son lerdos, la cierran con Petrarca. Por distinto lado, ¿qué significa «primitivo»? Para los antropólogos del montón, ya sabemos que significa, literalmente, «salvaje». Mas también le llaman «primitivo» al tío Theotocópuli, el que está en el Museo de Atenas, porque todavía no se había marchado a Venecia; y no, a Theotocópuli, el sobrino, porque éste, cuando los otros iban a Venecia, él ya volvía. ¿Y... «precursor», pues? ¿De quién se dirá semejante cosa en pintura? ¿Del que pinta como pintará su nieto, cuando la hora llegue, o bien del que *no* pinta como pintó su padrastro?

Probablemente, en la coyuntura a que nos invita hoy la actualidad, hay que entender lo último. Si un denominador común preside el curso de la promoción pictórica de España, que nace en la segunda mitad del siglo XIX y florece hacia su final (1), es la autodidascalia. «Fué, en realidad, un autodi-

---

(1) Por orden alfabético en el catálogo, y según los datos del mismo, los artistas expuestos son: Aureliano de Beruete, n. en Madrid en 1845; muere en Madrid en 1912. Juan de Echevarría, n. en Bilbao 1875; m. en Madrid 1932. Francisco Jimeno n. Tortosa 1858; m. Barcelona 1927. Francisco Iturrino, n. Bilbao ...; m. Suiza 1924. Isidro Nonell, n. Barcelona 1872; m. Barcelo-

dacta», leemos en el catálogo de la Exposición de «Precursores y maestros de la pintura española contemporánea», sobre Isidro Nonell, el más característico (y el más grande) entre todos ellos. Pero, ¿de cuál no pudiera repetirse igual noticia? ¿De Beruete, el veterano, el ecléctico, cuyo antecedente lo mismo pudiéramos buscar en Flandes que en Fontaineblau? ¿De Darío de Regoyos, que, puesto en Flandes, no se acercó a Ensor, como hubiera podido preverse, sino a Verhaeren, y se dió mejor a los negros bojes que a las multicolores máscaras? En cuanto a Francisco Jimeno, ya está claro. Era un orgulloso pintor de paredes. Su verdadera escuela fué el oficio; como la de Juan de Echevarría fué la música. Tal vez, apurando la cosa, el único en quien pudiéramos encontrar antecedente sería en Nonell, el inventor de la pintura *frita* (2). Tal antecedente se encontraba en Daumier (3). Pero esto no es más que una hipótesis, y *a posteriori*. Nonell no hizo más que una vez, y muy brevemente, aunque no sin éxito, el viaje a París (4). Por lo que se refiere a Solana, alumno oficial que fué de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, clara está la cosa. Solana le gritaba, rebelde, a Moreno Carbonero, su profesor y presunto corrector: «¡Dígame usted lo que quiera, pero *no me meta mano* en el dibujo!».

Y ocurre, igualmente, que esta promoción, huérfana de maestros, no haya sido tampoco maestra de nadie. En vano buscaríamos hoy el continuador de Regoyos. La pintura vasca

---

na 1918. Mariano Pidelaserra, n. Barcelona 1877; m. Barcelona 1947. Darío de Regoyos, n. Ribadesella 1857; m. Barcelona 1913. José Gutiérrez Solana, n. Madrid 1886; m. Madrid 1945.

(2) Hacia la época de su primera exposición de figuras de cretinos, Nonell empleaba un procedimiento, consistente en apuntar la obra a la acuarela, subrayar los contornos a la pluma y freírla después toda en sartén con aceite.

(3) De su propia valoración, a estilo de Tintoretto, nunca tuvo Nonell conciencia, y tal vez resultara inventada por nosotros mismos. De la que le unía a Daumier, sí.

(4) De caballo siciliano fué la entrada de Nonell en París. Una exposición en la Galería Durand-Ruel le valió una atención inmediata; probablemente anterior, en la cronología, a la que habían de tener, abriendo paso a la formación del concepto de «escuela de París», Van Gogh o Modigliani. No digo ya que Juan Gris o Picasso, porque éstos son historia reciente, posterior al concepto de «precursores».

ha pasado, sin detenerse en el impresionismo, desde el etnicismo de la boina hasta las geometrías de la abstracción (5). Mientras que Picasso, desde su aparición, llena de picassianos a Europa y al mundo, las gitanas de Nonell han quedado, a pesar del cómodo atractivo de un género que se hurta a la composición, sin legítima prole; no ya por la ausencia de imitación, sino de remedo. Aquí también cabe preguntarse por qué no hay entre nosotros solanescos, como hay zuluaguescos y han nacido ya—¡a los cuatro días!—dalinianos y hasta zabaletinos. Pidelaserra, en realidad, no cuenta. Ya está entendido que éste es un monstruo, un ser extraordinario, con su anomalía biográfica de más de veinte años de apartamiento de pintura; no, como en el caso del paréntesis de Paul Valéry, en permanencia dentro de los suburbios intelectuales, sino en una radical rotura de puentes. Su esquema profesional no podía repetirse (6). Ni el de Jimeno, con su infiel menestralía. Ni el de Echevarría, con su burguesismo tenaz de diletante. Ni el de Iturrino, con su demasiado evidente obsesión erótica (7).

Ni que decir tiene que la característica de este grupo de nota común, a la vez burguesa en lo profesional y bohemia en lo antiacadémico, había de alejarle lo más posible de cualquier función de magisterio oficial. A los cargos y medallas, aspiró acaso, más o menos secretamente, alguno. Es cosa segura que Solana, por ejemplo, luchó con armas más o me-

---

(5) Queda exceptuada, como caso aparte, la tentativa clasicista de Arteta, sólo hermanada con la del escultor Mogrobejo (que éste, sí, hubiera podido tomarse parcialmente como un verdadero precursor).

(6) Un pintor más joven, Monturiol, alcanzó, en los días de la última entreguerra, cierta boga parisiense, con motivaciones iconográficas, análogas a las de Nonell. Era también un autodidacta; rezagado, éste; un antiguo obrero tipógrafo.

(7) Implacable, el diagnóstico de Unamuno, al visitar una exposición de su paisano: «Todo esto, Paco, no es más que lujuria... Y lujuria senil, que es la peor.» Un biógrafo de Nonell, Benet, se ha entregado en este orden de cosas, sobre su biografiado, a ejercer una «policía de costumbres» con una insistencia sermonera del peor gusto. A Nonell, sin embargo, le caracterizaba un espíritu casero y tradicional de la mayor ternura. Difícil era tener una hora de conversación amistosa con este pintor sin que saltara el tema del agradecimiento sentido hacia su padre, pequeño expendedor de pastas para la sopa en un barrio del casco antiguo de la ciudad; por haber su progenitor siempre favorecido, enteramente costeado y nunca estorbado, la vocación del artista.

nos inocentemente agresivas por los honores y las recompensas de los concursos. Como todo lo del Fin-de-siglo, el carácter ambiente estuvo en la anarquía; una anarquía de color sentimental. Aun entre aquéllos, partidos a formarse en el extranjero, y que en el extranjero se obstinaron, el aprendizaje en cualquier disciplina permaneció extraño. Hasta los mismos miembros de la promoción, en quienes el arte se avecindó con la artesanía—un ceramista como Durrio; un escultor de menudas figulinas, como Manolo Hugué; un arquitecto de grandes catedrales, como Gaudí—, abominan de cualquier andadura. Si un artista de esta promoción sale genial, ha de ser solitariamente, en formas cuya originalidad no resulta comunicable. Nada más mezquino que un discípulo de Gaudí. Nada menos canónico que un capricho de Manolo. Y el solo hecho de haber traído a colación ahora, empujados por asociación de ideas, nombres que razones diversas han apartado de la hodierna Exposición complementaria de la Bienal, indican la diversa valoración que atribuimos a las presentemente incluídas. Con Gaudí y con Hugué, Nonell y Pidelaserra señalan su más alto nivel. El menos elevado viene, probablemente, constituído por Iturrino o Echevarría, tal vez dados de baja en las revisiones del tiempo. Quiere decir que, aunque a nadie, entre estos artistas, pueda llamarse con propiedad, según hemos visto, «maestro» ni «precursor», el título y la gloria de haber alumbrado el nuevo camino corresponden con justicia a algunos. No todos los modelos son ejemplos: la experiencia se ha realizado abundantemente en las Academias. Pero tampoco todos los ejemplos son modelos. Testimonio nos lo proporciona la Exposición que acabamos de contemplar.

Octavio de Romeu decía que había existido una época en que el común de los españoles vivía sus inviernos sin calentarse. Las hogueras se habían quedado en lo primitivo. De chimeneas, estufas y braseros había pasado la moda. No se había inventado aún la calefacción central. Durante ese tiem-

po, los mismos pobladores de Avila y de Burgos se las componían con abrigos, camisetas y bufandas. De parecido modo pudiera aventurarse la suposición de que, hacia el mismo tiempo y en paralelas circunstancias, aquéllos habían podido vivir en un mundo aparte al de las artes figurativas. Empezó en las Academias a no enseñarse nada. Se dieron los comentarios críticos a confundirlo todo. La Historia, la Historia deshonrada por la cronología, con su preñez de absurdos, sustituía, en todos sus puntos, a la creación. Para consuelo, quedaron algunas zamarras y algunos tapabocas. También para lo mismo, la Providencia nos concedió la compañía dispersa de algunas personalidades geniales, con demasiado genio y con demasiada personalidad. Tuvimos—y, ahora, en la Exposición complementaria de la Bienal le damos gracias por ello—un Nonell, un Pidelaserra, un Solana. Fuera de la Exposición tuvimos un Gaudí, un Manolo, un Gargallo y cuatro o cinco tipos más. *Prole sine mater creata* y capitalistas de renta viajera a fondos perdidos. Por esto, sólo en una relatividad convencional, y casi irónica, podemos hablar de maestros y de precursores. La continuidad pueden, más afortunados, buscarla otros. La tradición, nosotros sólo lograremos encontrarla en casi remota antigüedad, en la dormida paz de los viejos Museos o en la subterránea oscuridad de las cuevas de Altamira (8).

---

(8) Una connotación crítica sobre los artistas expuestos ahora y algunos más ha sido ya explanada por el autor de los presentes «Ecos» en una obrilla prenunciadora, publicada entre nosotros hace quince años: *Mi Salón de Otoño*, y continuada luego después en *Mis Salones* con el mismo carácter. Ahora no le tocaba al autor más que una tarea histórica, mejor que no crítica. De ahí la abundancia de notas que acompaña al presente escrito. Detalle inusitado en la producción del autor.



PARABOLA DE LA ANTIGUA TRISTEZA DE PINTAR

POR LUIS ROSALES

NO LO COMPRENDE. *No puede comprenderlo. Y la tristeza se le hace cada día más convulsiva y familiar, y llama a su mujer, y, cuando ella se encuentra a su lado, sume una y otra vez su rostro entre la arena exhausta de las manos, mientras pronuncia estas palabras como enterrándolas también y para siempre en el silencio de ella: «Pero, Concha, ¿por qué?... Dime, ¿por qué, por qué?» Y Concha calla y calla, y le quiere aniñar como si todo fuera un sueño, y vuelve a resignarle la cabeza en su regazo, hasta que aquel silencio de los dos se hace un solo latido, se hace un solo dolor, tan inhumanamente desesperanzado, tan presente, que empieza a dar consuelo.*

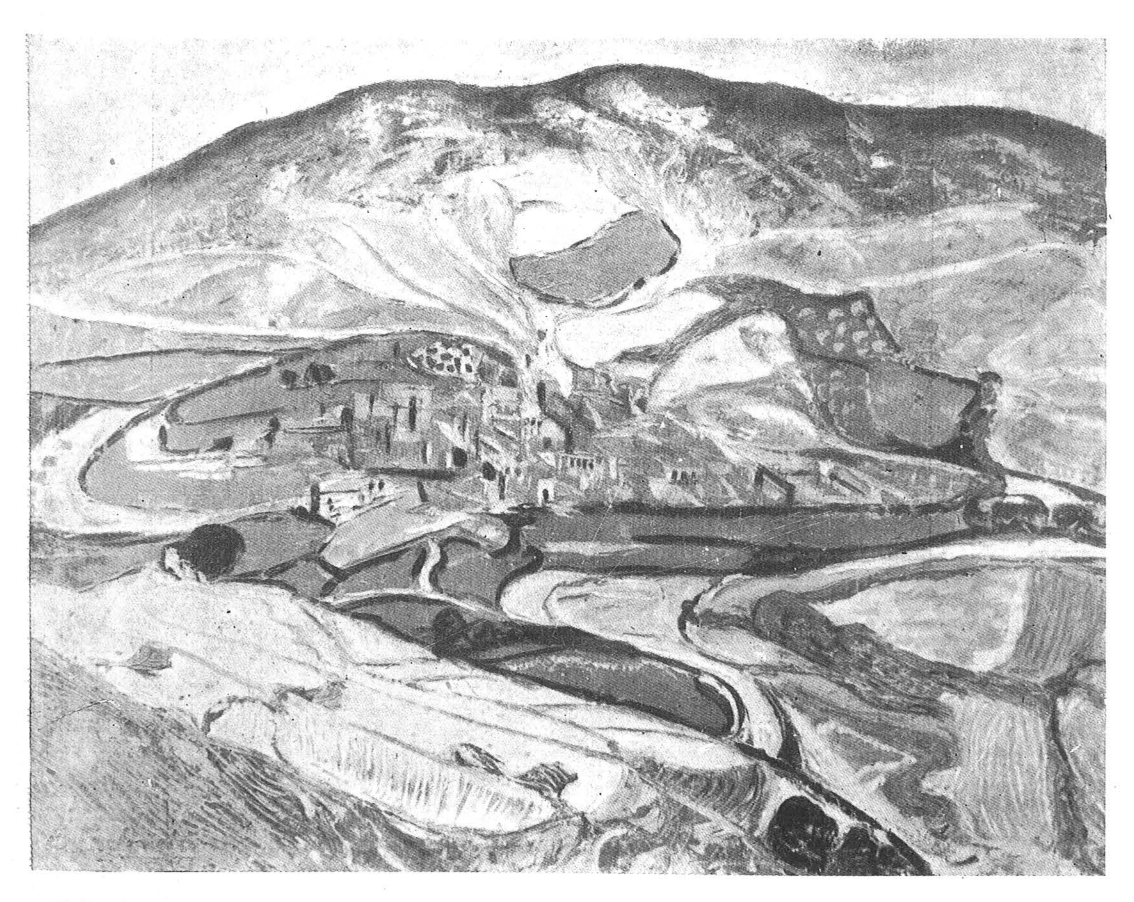
Y quizá pasan años, y quizá sigue sin comprender para qué sirve en nuestro mundo la vocación artística, y quizá un día sale a la calle para buscar alguna certidumbre, para saber que no se engaña, para saber que no se ha equivocado de vivir. Durante aquellos años ha seguido pintando con esa torturada lucidez que da sólo la angustia, y ha hecho su técnica más problemática cada vez, pero también más simple, más ingenua. A fuerza de dolor y de ahincamiento ha aprendido que la simplicidad es el verdadero heroísmo del artista. Mas la simplicidad no da dinero. La gente—y aún más la gente de dinero—no es sencilla. Sus cua-

dros, todos los años, siguen siendo unánimemente rechazados en los certámenes oficiales. Y andando andando entre las calles de la vida, se ha encontrado a un amigo que también es pintor. Este amigo se llama Rosendo Vegetal. Es bueno, tiene cincuenta años, y una cierta seriedad tan famélica y testamentaria que, cuando pasea, parece que va firmando una partida de defunción sobre la acera de la calle. Y al verle, inexplicablemente, se le renueva la esperanza.

El quizá se lo pueda explicar. El lo debe de saber. El también ha debido sufrir. La incomprensión nos daña más que ninguna otra cosa, porque nos hace sentir nuestra propia personalidad como un calzado que se nos queda chico. Cuando nos sentimos incomprendidos, la personalidad se torna dolorosa. No existe para el hombre dolor más consuntivo. Para librarse de él, y acaso sin saberlo, se han abrazado nuestros pintores. «Pero ¿por qué, Rosendo, dime; por qué, por qué?» Pero Rosendo no lo sabe. No lo puede saber. Rosendo Vegetal no tiene todavía sino cincuenta años. Rosendo Vegetal pinta siempre en ayunas, y, además, es tan pobre, tan pobre todavía, *que cuando tiene una opinión, engorda. Y como no lo sabe, no lo dice; pero comienza a caminar con él, cumpliendo hambres, cumpliendo años. Ambos saben que sienten demasiado dolor para un corazón solo.*

Mas la amistad no basta cuando no conocemos el sentido de nuestra vida, cuando se nos encona sobre la vocación una sola pregunta: «Pero ¿por qué, por qué, por qué?» Y han vuelto a pasar años, esos años de la vejez que nos parecen residuarios y como desandados. Ya no son dos los que caminan juntos. Tal vez son muchos; tal vez son todos. Hombro con hombro van para sentir el calor de los cuerpos; hombro con hombro van arrebañados y pasivos. Siguen mandando cuadros a no se sabe dónde. Y con ellos caminan también, innumerables y polvorientos, los cuadros rechazados. Nadie puede cansarse y descansar, porque la angustia no permite descanso. Y nadie les contesta a sus preguntas, y ahora no pasan años, sino días, que tal vez son más largos, más desiertos aún que aquellos años anteriores. Y han llegado a la cumbre de la vida por fin, y en un repliegue imprevisto encuentran un edificio iluminado y suntuoso. En su portada hay un letrero. Dice así: «Sanatorio Municipal para la Vocación Artística.» Rosendo Vegetal hace un supremo esfuerzo y se adelanta a sus compañeros. En el zaguán hay un portero. No sabe estar en pie. Tiene barba y librea. Rosendo le pregunta atropelladamente: «Señor porte-

I.ª EXPOSICION BIENAL HISPANOAMERICANA DE ARTE



Palencia: *Campos de Castilla.*

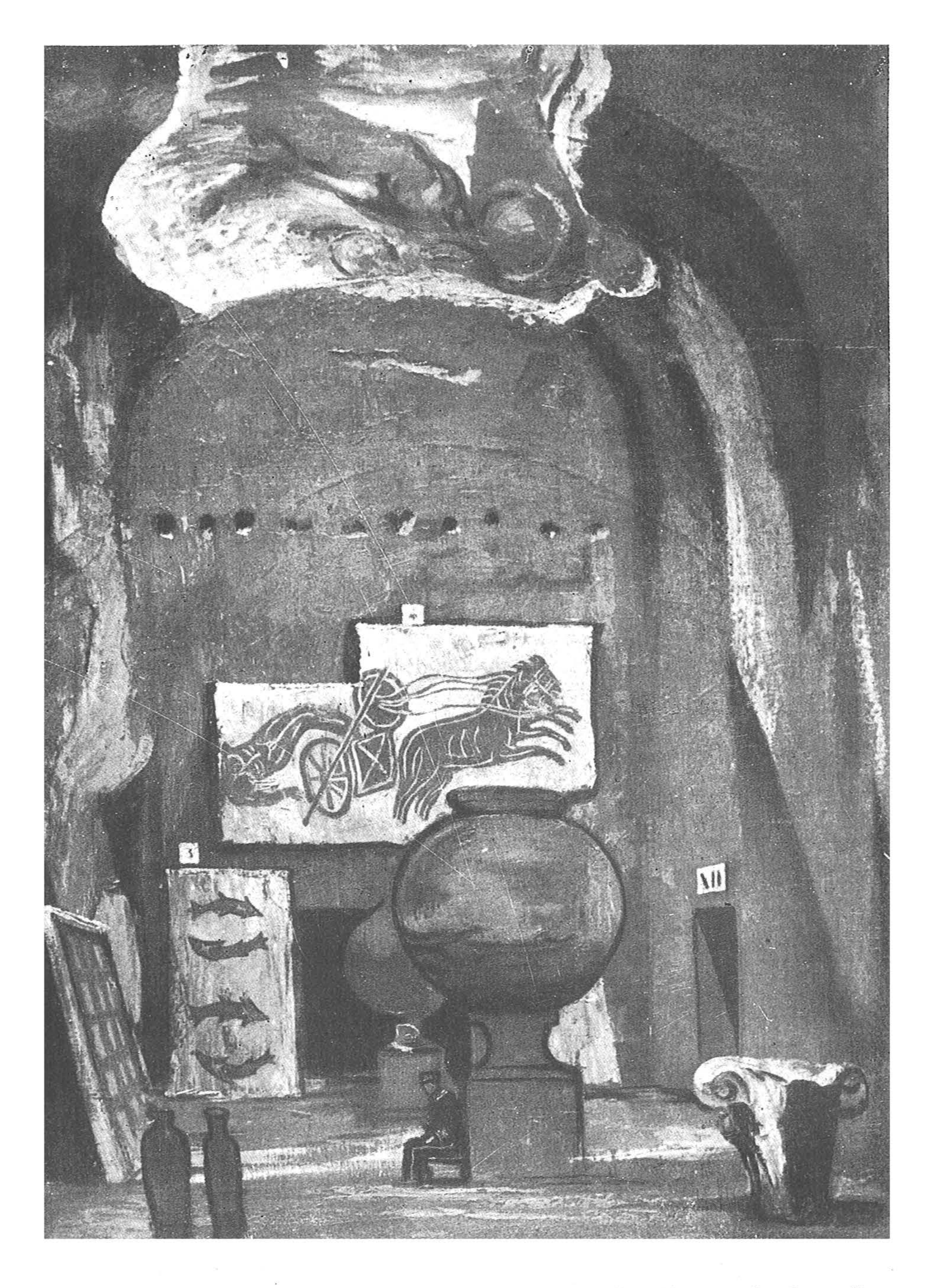


Vázquez Díaz: *Retrato de toda una vida.*

Suro :
El joven músico.
(fragmento)

Caneja :

El puente.



Vaquero : *Las Termas de Caracalla.*

ro, usted es el único en el mundo que puede contestarnos. Dígame: ¿por qué hemos sido artistas? ¿Por qué hemos fracasado, por qué, por qué, por qué?» Hay un silencio, donde la vida de Rosendo se intensifica tanto que llega a hacerse más corta aún que una sola palabra. El portero se ha levantado; se ha hecho más alto que su sombra. Señala con el dedo, inexorablemente, una puerta pequeña y estrechísima, allá en el fondo del pasillo. «No puedo decir nada. No sé nada. Allí se lo dirán: ES EL ESCALAFÓN.»

Cuando le abrieron, por fin, aquella puerta, Rosendo Vegetal había dejado de existir. Ahora sus cuadros están en el Museo de Arte Moderno.



CONVIENE PRECISAR

NOBLEZA OBLIGA

Al fin y al cabo, no todo aquel que nos ha sido hostil consiguió nuestra enemistad. Por tanto, y en relación con alguno de nuestros mejores enemigos, necesario es decir que, si nos duele su equivocación, no dejamos de estimar su quijotismo.

DICE

DARIO SURO

La peor impresión de mi persona la tienen los médicos y los críticos de arte. A los primeros les interrogo demasiado y a los segundos no los busco nunca.

Las cosas pequeñas me deprimen. Razón tuvo el Greco en decir: «Ser enana es lo peor que puede tener cualquier género de forma.» Siempre me han horrorizado las miniaturas, los miniaturistas y los microbios. Soy un gran admirador del Elefante. Desde chico me llamaron la atención el Elefante y la Montaña.

Nunca olvidaré esta anécdota de un crítico que explicaba los cuadros del Greco al inaugurarse una gran exposición. Decía, entre otras cosas: «Este es un Greco de la época dura, y este otro es de la época blanda.» Estuve a punto de preguntarle: «Señor, ¿no me mostraría un Greco de la época líquida?

Ahora está de moda la palabra «vivo». Y sucede que aquellos que suelen usarla son verdaderos muertos. Me refería Carlos, que su amigo el pintor abstracto le decía que él se consideraba un pintor vivo, y que su arte era un «arte vivo»... Entretenidamente se pasaba las horas haciendo jeroglíficos, donde la forma salía, no por lo que hacía, sino por lo que dejaba de hacer, esto es, por los espacios que quedaban sin dibujar.

Cuando la técnica asoma demasiado la cabeza mata las células más indispensables del tejido artístico. No hay técnica más simple y menos aparatosa que la de Velázquez. Un cuadro debe dar la sensación de que es una aparición. De que es algo que brota sin problemas. En Velázquez, lo mismo que en el Greco o en Goya, yo nunca he visto problemas técnicos flotando en la superficie del cuadro. ¿Se puede ver una obra

más simple que la de un Orozco o un Picasso? Cualquier cuadro de estos dos pintores es una solución.

Hay pintores que son dueños de la técnica de la especie, esto es, de la especialidad, o mejor aún, de la fábrica. Son verdaderas abejas. Fabrican sus cuadros como éstas sus panales. Siempre el mismo grueso de la pintura, la misma forma de «espatular» o de dar sus «pincelazos». A estos procedimientos llamativos los denomino técnica de la especie. Técnica que jamás es inventada. *Con la palabra inventar hay que andarse con mucho cuidado. Inventan los tipos imaginativos. Sí. Pero la verdadera imaginación, la imaginación creadora, está muy lejos de la lucubración barata y gastada que olfateo a diario en las exposiciones. He visto cuadros de Dalí, donde lo imaginativo ha quedado frustrado y la llamada imaginación no es más que una lucubración narcisista. Todo artista especializado, todo fabricante, es impersonal. Y estamos ahora llenos de especialistas. Los grandes movimientos artísticos son como la marea: dejan una gran cantidad de basura. Y de esta basura es de la que se nutren los artistas especializados. De aquí que existan los especialistas del cubismo, del surrealismo y del abstractismo. Podríamos hablar, también, de los especialistas de paisajes a lo Van Gogh, de los especialistas de bodegones a lo Cézanne, y de especialistas en rayitas a lo Klee o a lo Kandinski.*

Prefiero el arte arcaico al griego helenístico. Prefiero el románico, el gótico, el arte africano y oceánico, el precolombino americano, a todo el arte del Renacimiento. Van Gogh a Cézanne. Lo que de arcaico griego pueda tener Picasso o Braque. Prefiero Rouault y Warroquier a Kandinski. Me quedo con Orozco en vez de Rivera.

El artista termina cuando descubre «su» lógica. El pobre Rafael murió de tanta lógica. Dalí se está muriendo de lo mismo.

¿NO HA VISTO USTED «PAISAJE DE LA IGLESIA» DE REDONDELA? AQUÍ LO TIENE:

La tela no tiene grandes dimensiones, pero lo que se resta en reducción del espacio se consigue en profundidad, como si el pincel hiriese el lienzo y dejase al espectador la duda de su fondo. Pinta Redondela con colores enteros puestos sobre «camas» de colores neutros, buscando las claridades sobre oscuros y utilizando la espátula no con ese sentido, demasiado generalizado, y que encuentra a veces en la casualidad el hallazgo de efectos, sino con el pensamiento plástico muy puesto en razón de calidades, que se aprecian justamente en el sitio en donde deben estar. El cuadro *Paisaje de la iglesia* es una paleta completa, la cual domina el acorde y el preciso juego armónico de los colores enteros en una perfecta discriminación plástica. Y así vemos junto al azul prusia, entremezclado en blancos, el verde puro y la gama más intensa de los sienas y ocres, hasta llegar al grito del amarillo de Nápoles. Azules ultramar y verdes injertados se funden, pudiéndose aplicar al reducto colorista de Redondela la misma argumentación musical de basar la asonancia en la disonancia. En ese difícil trance, que se aprecia mejor descomponiendo los colores, el pincel de Redondela acusa lo inquisitivo de su mirada frente a las cosas a las que desnuda en su color: el que tienen o el que deben tener en la invención—léase encuentro—del pintor.

Paisaje de la iglesia, en la composición, sigue la misma línea que en el color. En «desacuerdo» aparente, las formas agrupadas en la retina del pintor dejan de estar aparentemente amontonadas para delimitarse en las líneas de los oscuros o de los blancos con una seguridad que no necesita el estudio de los complementarios, y mejor que el estudio, su incorporación a unos planos descompuestos antes y vueltos a componer después con esa intuición plástica, que convierte en hecho distinto la realidad misma, mejorando la visión, ya que con sus elementos el pintor ofrece una explicación nueva e inédita.

Redondela, buscador incansable de contrastes y de imposibles alianzas, hace de aquello que en otros resulta agrio, y hasta adversario, una bella sinalefa plástica. El motivo principal que da significación al cuadro, la iglesia, forma con su torre el eje, alrededor del cual gira como una vorágine el paisaje que la rodea. El

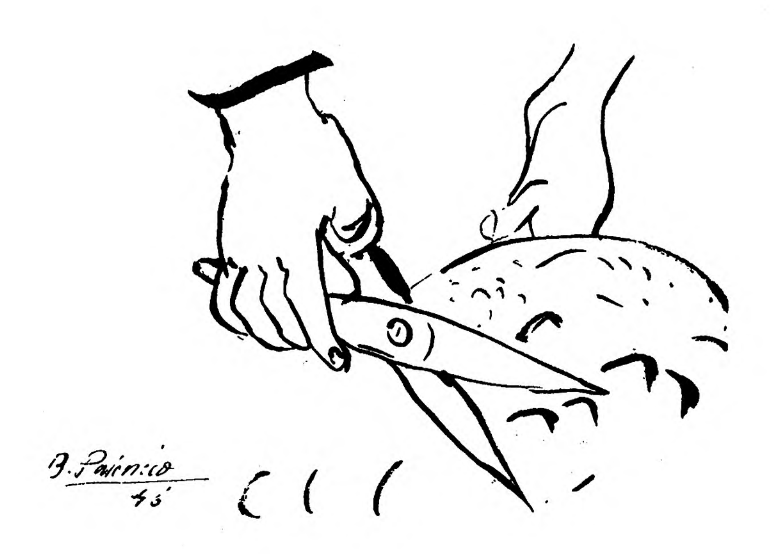
pueblo es castellano, cercano a la sierra; la primera calificación la dan los amarillos en sus gamas, que se incrustan en los reflejos azulosos de los aires de la serranía, fundiéndose con ellos en un fortísimo choque, que deja luego delimitados los contornos en una pureza extraordinaria, y a la luz, en una «soledad» perpendicular, sin que el pincel falsee la impresión y la consecuencia concreta que pretende el artista.

Cuadro, singularmente, producto de un proceso intelectual, posee, sin embargo, una fuerte dosis de emoción, de auténtica emoción, que no es aquella que se busca fácilmente por el camino de la anécdota. Aquí, la emoción surge de una verdad contemplada, sentida y luego interpretada por caminos de razón; por eso su peso es mucho más trascendental y queda en pura pintura, sin que ninguna referencia venga a estorbar esta trayectoria difícil que únicamente un pintor sabedor y sensible puede llevar a cabo. La literatura, la buena literatura, surge por eclosión de los motivos plásticos en su directa significación, y no en una segunda alineación sentimental. La parada del artista ha escogido el sitio con tanta seguridad, que bien puede volver al estudio y empezar a pintar el paisaje, ya que los mejores paisajes se han pintado siempre en el recuerdo, y en el taller, y no frente a ellos mismos, que equivocan a cada minuto la luz falseando «lo natural», mucho más que si el pintor queda solo y hace con los elementos de la memoria y de su propio hallazgo el resultado de su parada.

Si estamos mucho tiempo frente al cuadro, no llegaremos a encontrar el dominio de un color sobre otro. Todos ellos forman uno solo, y hasta es difícil seguir en un posible acto de descomposición la gama utilizada, que, como una línea, nos va poniendo a saltos sobre la verdad absoluta, que ha llegado a comprender este pintor.

La filiación de Redondela habría que seguirla desde su primeros lienzos, en que veíamos cómo quedaban en el vacío algunos colores o cómo otros se «acercaban» al principal para evitar el salto de la ausencia. Redondela ya ha llegado, en plena juventud, a la sabiduría necesaria para no necesitar pintar, teniendo en cuenta la visión del primer espectador, que tanto le ayudó en sus primeros descubrimientos sobre el paisaje de Madrid. Ahora es él, seguro del mensaje, quien envía y ha elegido una pintura pura, desmenuzada, que se queda vibrando ante nuestros ojos, estremecida por ese impulso de raciocinio, que nos conduce sin querer al pensamiento de la mejor poesía.

MANUEL SÁNCHEZ-CAMARGO



EL ARTE MODERNO EN AFORISMOS

POR

JOSE CAMON AZNAR

LA FELICIDAD DE LOS VIEJOS: envejecer el mundo.

* * *

Ha sabido perder: es un hombre bueno.
Ha sabido ganar: es un aristócrata.

* * *

NO DISIMULES: esa corcova no es del paisaje, sino de tu alma.

* * *

LA PEOR ESCULTURA: la que puede hablar.

* * *

Dos locos: el uno, con un bicornio, quería hacer el Napoleón. El otro, con unos pinceles, quería hacer el Velázquez.

* * *

El juez más justo: el que regula su voto no por su conciencia, sino por su honor.

* * *

En arte las modas son modos.

* * *

Al huir del mundo, Dios ha castigado al arte con la originalidad.

* * *

Norma de inmortalidad: no pienses en la pátina que cubrirá tu cuadro dentro de diez siglos, sino dentro de diez años.

* * *

Al arquitecto: entrega esa maqueta al juego de tus hijos. Lo que sus manos hayan desprendido, bien desprendido está.

* * *

Norma de retratista: cuanto más se parezca un retrato al modelo, más se parecerá a ti mismo.

* * *

Bestialismo: con esos rojos hacer brotar al toro que todos llevamos en el pecho.

* * *

El arte es el único palenque para luchar contra el tiempo; pero se pierde siempre.

* * *

La mejor escultura: aquella cuya carne parece de mármol.

* * *

La gota de fuego de la crítica: Si tu obra es de paja, la quemará; si es de espíritu, la convertirá en Pentecostés.

* * *

El arte moderno nos ha enseñado que el sol es al color lo que la vaina a la hoja de la espada.

* * *

Norma para manejar el amarillo: si lo detienes donde es aún alma, la perspectiva se aligera. Un poco más de pasta, y en ese fango se hunde.

* * *

Al escultor abstracto: que tus planos sean los de la crisálida, no los de los huesos desenterrados.

* * *

Tradición, etimológicamente, es igual a transmisión.

* * *

Advertencia al pintor de ocasos: El sol al retirarse no ilumina, sino quema las cosas.

* * *

La sensibilidad es un valor en pequeño formato.

* * *

Sólo hay una manera de ser maestro: ser discípulo de sí mismo.

Alrededor de la pintura hispano-americana

POR

JOSE MANUEL MORAÑA

En 1948 se realizó en México una gran exposición retrospectiva de la obra de Rufino Tamayo. Fué la revalidación nacional de un triunfo en el extranjero. Fué también una decisiva demostración de un verbo esencialmente americano, canalizado por las vías formales de lo moderno, en lo universal. Pintura rigurosamente actual y fiel, en su contenido, a mandamientos locales: colores, módulos plásticos de México.

¿Qué duda podía todavía mantenerse ante un pintor inteligentemente leal a su origen y a su tiempo? Actuaron, no obstante, contra él esas fuerzas—las hay en todas partes, de distinta militancia política, pero sospechosamente coincidentes en esta condena—esas fuerzas que se encargan de fatigar los lugares comunes y usurpar el prestigio de los conceptos: la tradición, el espíritu nacional, la inteligibilidad de la obra de arte. (Léase, respectivamente, retórica gastada, descripción folklórica y aburrido convencionalismo formal, virtudes todas de la inercia.)

El caso es que se estaba ante Tamayo frente a un logro de americanidad en el arte moderno. De aquí se deriva una lección que importa aprovechar para situar las posibilidades expresivas de la pintura que amanece en esa magnitud geográfica y abanico de variedades que es América.

* * *

La dimensión física es una de sus claves; otra, las diferencias en el contenido histórico y social de las distintas regiones del continente. Sobre América se hace una generalización excesiva. Combatamos esa pereza que prescinde, por ejemplo, de la contribución inmigratoria, decisiva en el Plata, para postular un indigenismo americano total. Se olvida que la acción cultural de España durante la Colonia no tuvo en todas partes igual intensidad. No estará de más recordar que si la arqueología se hincha, pletórica de tesoros mayas y aztecas, desfallece, casi anémica por contraste, en lo austral del continente. Factores explicativos de una

tradición desnivelada, de una procedencia sanguínea distinta en el artista americano de hoy, no hay más remedio que añadirles todavía—Taine mediante—el influjo del paisaje: formas arcaicas de vida en los valles, nostalgia como destierro en las llanuras, el trópico y su amable filosofía.

Ahora bien: estas diferencias se enmarcan en un tono. Con evidencia—lírica si se quiere, pero válida—, frente a Europa, cuyo paisaje parece como dominado por la cultura, educado por la mucha historia, se puede afirmar que un común denominador en América se determinará por la preponderancia de lo físico. Su especie de originalidad, la expresión definidora de lo americano, se deberá a una naturaleza cuya desmesura la hace siempre presente: las distancias a recorrer, las montañas que aíslan, los ríos anchos y viajeros que fomentan los mitos. América es su paisaje todavía.

* * *

En esta confluencia—tan bien ilustrada por el caso de Tamayo—se encuentran los artistas americanos más lúcidos. Por una parte, el imperativo de una actualidad doblemente obligatoria: se vive dentro de Occidente y las comunicaciones impulsan violentamente la integración. Por otro camino, el sentimiento de fidelidad a un ámbito, un deseo de dibujarle acentos propios. Si el artista es mexicano, estará más naturalmente colocado en esta segunda vertiente; si rioplatense, pongo por caso contrario, luchará por acrecer su receptividad lírica del ambiente, toda vez que ninguna tradición racial presionará su lenguaje limpiamente europeo. Un golpe de vista a la realidad de la pintura americana y unos cuantos nombres nos contornearán el tema. (Suprimamos el estorbo de lo finisecular que cultivó desde México hasta la Argentina el costumbrismo, aquel epidérmico nacionalismo artístico que no era sino tributario de lo peor español e italiano del tiempo.) Ateniéndonos a lo válido que lleva producido la pintura en Hispanoamérica, encontramos en un inventario geoartístico tres focos, más o menos representativos de sus adyacencias.

El primero—dicho sea además en justicia a su carácter de movimiento orgánico, el único articulado teóricamente, el único que hasta ahora haya despertado interés en Europa—es el de México. Muchas circunstancias favorecieron su eclosión en 1921. Un pueblo inmemorialmente plástico, cotidianamente asociado a la luz de «la región más pura del aire», hambriento de arabescos, sacudido en ese momento por una revolución, mito oportuno para una imaginería elocuente, combativa y reivindicatoria. Surgen los pintores-po-

líticos, y, mientras ilustran los muros, tanteando un oficio ya olvidado, elaboran una serie de premisas categóricas: arte para las masas, predominio del contenido sobre la forma, indigenismo beligerante, la pintura al servicio de la revolución.

De los nombres que acreditan el movimiento mexicano, el de Orozco resulta ejemplar. Su aporte es cualitativo; retrató en él su psicología, su oscura lucha interna. Su pintura fué de protesta en la anécdota, pero significa más como testimonio de tormenta íntima. Violento y exasperado—cuántas veces su mordacidad está vencida de desolación—, vive de la fuerza incisiva del dibujo. Su color es negativo; quiero decir que no tiene autonomía y que queda adscrito a ese discurso sombrío de su grafismo, pariente de Goya y sublimador de las láminas de Guadalupe Posada.

Es actual Orozco con su enfoque dramático de lo social y es actual Tamayo, como hemos dicho, con su lirismo abstracto, que muerde, a través de las influencias cubistas iniciales y oníricas luego, en las deformaciones indígenas—ver la arqueología y el arte popular—, en el color de algarabía de los mercados, en algunos aspectos del barroco colonial. Su inteligencia de fino zapoteca no ha omitido una sola fuente de lo plástico mexicano. Y él está unido con Carlos Mérida y Rodríguez Lozano al intento de renovación formal en la expresión, aspecto que fué indiferente a los hombres de la generación precedente, seducidos por la sola elocuencia temática.

El segundo foco de irradiación pictórica, el trópico, nos reserva dos efigies. En Cuba se da un grupo de pintores, alegres voceadores de una fertilidad vegetal en el color, de claros temas—marinas o bodegones o personajes que parecen siempre niños—bordados decorativamente. Entre Matisse y los dibujos infantiles. (Recuerdo aquí a Amalia Peláez y a Felipe Orlando.) Pintura que parece siempre conducida con agua, aunque se trate de óleo, de la misma manera como Roberto Diago o Wilfredo Lam nos dan en sus telas herbarios, trozos de selva, al transmitirnos surrealismos conceptuales o abstracciones imaginativas.

Hay en esta pintura de Cuba como palabras gratas y sonrisas de mañana; el azul pasa del mar a las compoteras. Inútil definir: pintura de caballete, dimensión lírica, vinculación con la escuela de París. O sea, méritos todos de fulminación según la tesis mexicana, reiterada y exaltadamente predicada por Siqueiros.

El otro rostro del trópico en la pintura es la versión brasileña. Otros ingredientes desplazan en Portinari y en De Cavalcanti aque-

lla gratuidad y juego. Sobre todo, intenciones éticas; no en vano Portinari continúa el esfuerzo muralista de los mexicanos. Pintura de signo geométrico, con problemática de composición a la vista, con deliberada rebusca de una «imagen» recreada, forjada en un sentido picassiano. La gama desciende unos grados; se nutre de tierras y de grises. Es para dar lugar a una articulación en planos de la superficie, para permitir que las trabas lineales configuren un expresionismo melancólico.

Un poco más al Sur, y parece que nos alejáramos, en cierto sentido, de América. En el Plata—el tercer punto de nuestras referencias—la herencia tradicional aparece paupérrima. La magra arqueología lo delata en lo prehispánico. Durante la Colonia es la región «Cenicienta». Nada extraño entonces que los aluviones inmigratorios de después actúen decisivamente sobre una población exigua desparramada en grandes extensiones. Y el río como puerto de tráfico europeo. Aquí fallan todos los supuestos de americanismo a programa: ¿cómo insertar aquí el indigenismo?

En efecto, la expresión pictórica en el Río de la Plata es formalmente europea. De una calidad, en ciertos pintores, más importante que difundida, no afirma de su procedencia sino matices adjetivos: gamas templadas, ternura antes que fuerza, tendencia al equilibrio y horror de la polémica.

Todos estos artistas han hecho el viaje a Europa. Es una peregrinación de rigor de la que se espera no sólo completar una formación técnica; la incorporación al lenguaje de la hora importa también, lo mismo que el conectarse con la cultura viva de los pueblos padres.

Del lado argentino la receptividad europea es tan acusada, que no falta un solo «ismo» que no esté representado por hombres de valor. Un Pettorutti dentro de la más digna práctica del cubismo; un Spilimbergo, dibujante magistral, introductor de la lección de André Lothe y maestro de toda una esperanzadora generación, o Raúl Soldi, que dice en grácil italiano finísimos paisajes y figuras. Un ambiente movido y pleno de inquietudes, una virtud general de bien hacer, son notas más evidentes de una originalidad que no ha tenido tiempo de acendrarse. El Plata está muy cerca de París.

Precisamente, del idioma más exquisito de París vino la pintura de Figari, el uruguayo. Se sirvió en edad madura de sus recuerdos de muchacho; convocó una proficua teoría de costumbres gauchas y la animó con un lirismo pictórico que reclama de Bonnard una

afín sensibilidad. Figari transcribió cielos lunares, lo agreste de la llanura y una pintoresca humanidad criolla sin concesiones descriptivas, solamente iluminada su temática por metáforas de color, por hallazgos de pura plástica.

* * *

Este balance precipitado demuestra fácilmente que la conciencia de responder a la hora vigente y a la sugestión del medio informa la actitud general del arte americano mejor. Que sus resultados sean diversos es natural consecuencia de lo expuesto y tiene todavía la virtud complementaria de implicar riqueza. La clarificación conceptual, después de la sacudida mexicana, llega oportunamente. Será ya difícil la persistencia de «slogans» de propaganda, la valoración de folklorismos inertes. De todos modos resultarán innocuos si son verdad algunos postulados que imponen la serenidad y la sensatez. El arte americano gira dentro de la órbita de Occidente. Más precisamente del Mediterráneo, de donde procede el impacto que rompe la continuidad indígena. La utopía de su prolongación en el mundo de hoy denuncia a las claras fundamentos políticos y debe ser reemplazada por la creciente actitud de universalidad que dicta nuestro tiempo, en cuanto se refiere a lo formal.

Lo espiritual—el sello atávico o el tono de la comarca—resultará de la sinceridad y el amor con que se elaboren los datos del hombre y de la tierra de América. Una dicción sincera rescatará acentos inequívocos del paisaje y los expresará con el decoro de la obra formalmente digna. Ese arte, por relación al europeo, acusará las diferencias adjetivas, toda vez que el ritmo de interpenetración de los pueblos destruye rápidamente las cortezas pintorescas. La limitación del costumbrismo descriptivo ya deja lugar al sondeo en profundidad de una emoción continental latente.

Por esa promesa que afirman tantas posibilidades y las realizaciones que hemos rozado tan parcialmente, se levanta hoy nuestro optimismo.

¿NO HA VISTO USTED «COMPOSICION» DE SUNYER?

AQUÍ LO TIENE:

Muy pagado de su soledad y su sosiego, aunque sin hurañía —«como todo solitario, soy muy charlatán», me ha dicho algunas veces—, veo en Joaquín Sunyer al hombre que ha ido haciendo su camino, en la doble autenticidad de su carácter y su obra, con andar seguro y sin desmayos. Buen conocedor de sus límites, en ningún momento pretendió sobrepasarlos. Se atuvo a sí mismo, esforzándose en colmar, limpia y exactamente, su medida. Su obra, en la que se conjugan felizmente lo espontáneo y lo propuesto, la sensibilidad y el orden, es una de las más consecuentes, serenas y depuradas de cuantas se han producido en nuestro país en los cincuenta años últimos.

La labor de Sunyer se ha desarrollado, no en amplitud, sino en intensidad; no por descubrimientos sucesivos, sino por decantación incesante de lo ya logrado. Desde 1911, año a partir del cual empieza a ser de veras lo que ha sido y lo que es, adviértese que nada desea tanto como atenerse a unos límites precisos, para, dentro de ellos, moverse con holgura y cabal dominio de sus medios. No le parece bueno cederle improvisaciones al azar. Concibe cada cuadro inteligentemente, bajo la misma luz meridiana, según calculada ordenación previa al esparcimiento sensitivo, del que sólo se fiará cuando aquélla ya no le inquiete. De todo ello acaso resulte para el espectador cierta aridez de concepto, al principio; pero más adelante, el goce de la contemplación equilibrada, sin posibles extravíos, produciéndose de manera armoniosa y apacible. Pueden gustarse morosamente, paladearse casi, los cuadros de Sunyer. Todo se nos da en ellos con diáfana pulcritud, sin rodeos ni intenciones segundas. La transparencia, la sencillez y justa medida se cuentan entre los rasgos más notables de esta pintura, que, justamente por ellos, responde a un propósito decidido de ser, exacta y simplemente, *pintura.*

Ya se comprende, por lo dicho hasta aquí, que es el suyo un raro ejemplo de continuidad. Pero, no sólo porque nuestra época se ha prestado, tal vez con exceso, a los bruscos cambios de orientación—D'Ors ha hablado de «la dificultad de que hoy el arte cuente con otra cosa que con aprendices o farsantes»—, sino por-

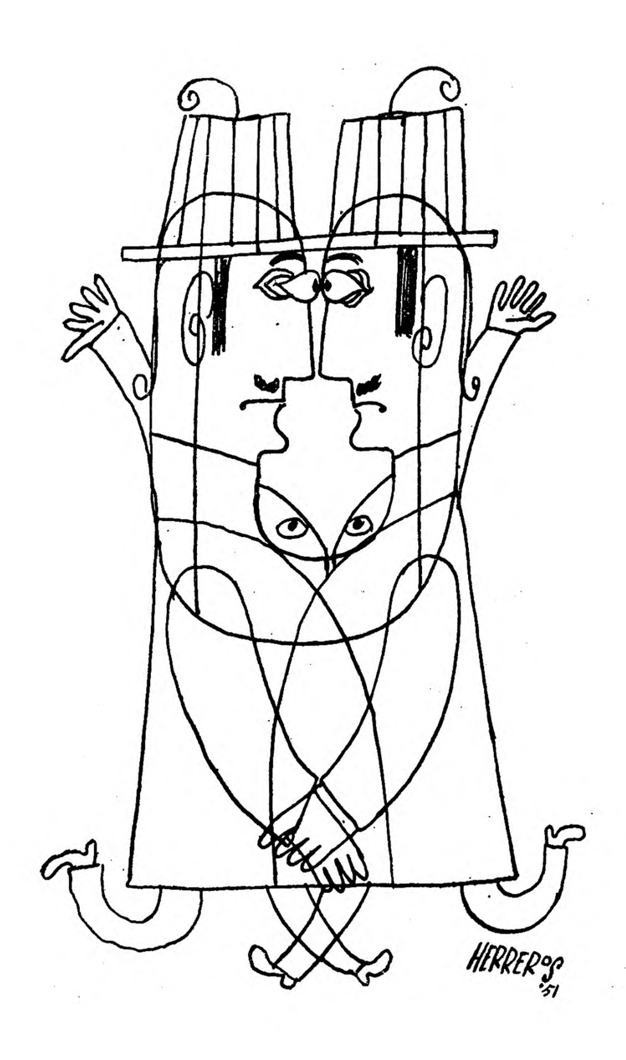
que parece natural que, en una vida de pintor, tan prolongada y activa como la suya, la misma tensión del esfuerzo, cuando no la fatiga de un público tal vez adicto y ya curado de espantos, impusieran un afán de aventura muy propicio, por contraste, a radicales compensaciones. Pero a Sunyer, por lo que tiene de solitario, la continuidad en la concentración y el ensimismamiento nunca ha debido de resultarle carga muy penosa.

Se ha hablado mucho de la «catalanidad» de esta pintura. Si existe, será sin localismos, sin que se exprese por representaciones de tipos y costumbres en su caracterización más forzada y de sobrehaz, al modo fácil con que algunos pintores han invadido—y aún, ¡ay!, siguen invadiendo—las exposiciones nacionales. Lo catalán aquí lo será, pura y exclusivamente, por naturaleza. Y si ello supone algún valor, como cabe presumir, al menos por la lealtad hacia sí mismo que de este modo se revela, no debe olvidarse que con respecto a valores de esta índole, como con todos los que rozan la cuerda sentimental y afectiva, la honradez, la calidad verdadera, reside en su gravedad y mesura, en que otros pueden adivinar lo que, por profundo y entrañable, el protagonista parece querer ocultarnos. Así, en Sunyer, quien al colocarse frente al lienzo se desnuda cuanto puede el alma y los ojos para ir depositando sobre él las más puras armonías de formas y colores.

También se ha aludido reiteradamente y por modos muy diversos a la raigambre campesina de esta obra, a la fruición, que reaparece una y otra vez en ella, del árbol y la planta, el bosque y la colina, el prado y el ejido. Se ha hablado de rusticidad, aunque calificándola de inspirada, de bucolismo, de franciscana simplicidad... Lo que realmente se trasluce en esa fruición es una especie de primordialismo pictórico, en virtud del cual parece como si el único problema que para Sunyer mereciera la pena plantearse artísticamente fuera el de captar la esencia de la forma, la luz y los colores, en su aparición más cierta y espontánea, más sólida y exenta, sin que por ello todos esos aspectos de la naturaleza tengan que perder nada de su fragante carnación, de su íntima, gozosa y delicada envoltura.

Sunyer, tan enemigo de hacer concesiones a las argucias sentimentales y a los comodines temáticos, no tiene que acudir a complicados registros para expresarse. Su maestría está en que con sólo algunas notas consigue evocar, re-crearnos limpiamente, cuanto se ha ofrecido alguna vez a su mirada, incansable en su juventud y persistente en su decoro.

RAFAEL SANTOS TORROELLA



MIOPES SALUDÁNDOSE EN LA ACADEMIA

ARTE Y POLITICA

POR

JOAQUIN RUIZ-GIMENEZ

La Exposición Bienal Hispanoamericana de Arte constituye la ofrenda de los artistas hispanoamericanos y españoles a la Reina Isabel, en el año de su Centenario. No es inmerecida esta ofrenda, porque en la «divina manera de gobernar» de la Reina se encuentra el módulo perfecto al que se deben ajustar las relaciones entre el quehacer artístico y el quehacer político. Cabría considerar estas relaciones en varios sentidos. La Reina Isabel, en primer lugar, organizó un inteligente mecenazgo al arte y a los artistas, que redundó en la creación de aquel espléndido modo de construir del Renacimiento español que lleva su nombre. Pero no se limita a favorecer al Arte, desde su esfera política, sino que traspasa también a ésta de belleza. En la corte de la Reina, una de las de mayor refinamiento espiritual que han existido en la historia, se ideó la expresión «buen gusto». Toda la empresa creadora del Estado fué concebida con un sentido de totalidad y proporción que la equipara a una obra de arte, a una melodía o a un edificio.

RELACIONES ENTRE ARTE Y ESTADO

Y es que entre el Arte y el Estado existen, por razones permanentes y ahora también por otras circunstanciales y propias de nuestro tiempo, vinculaciones que no pueden olvidarse. La educación del sentido estético es una de las tareas más importantes de los grandes poderes educativos, de la Iglesia y del Estado. No es suficiente una formación intelectual, mediante ideas; es necesario también estimular la actividad

del espíritu creador de formas, y la capacidad para comprenderlas y vibrar ante ellas. Sólo así alcanzaremos una formación integralmente humana, en la cual los tres valores fundamentales de la Verdad, el Bien y la Belleza no se presenten divorciados.

ALCANCE DE LA MISIÓN DEL ESTADO RESPECTO AL ARTE

Por lo que toca a la creación de la obra artística, el Estado tiene que huir de dos escollos, que no son sino reflejo de los dos eternos escollos de la política dentro del problema que ahora nos ocupa: el indiferentismo agnóstico y la intromisión totalitaria. El primero se inhibe ante la Verdad, y también ante la Belleza; el segundo las esclaviza, haciendo de las obras de la inteligencia y del arte unos serviles instrumentos de política concreta.

Entre ambos peligros, la actitud a adoptar tiene que arraigarse en una comprensión viva, inmediata, de la naturaleza del Arte. Tiene éste una legítima esfera de autonomía, como expresión libre del alma individual, en la cual no puede el Estado, por su propio interés, inmiscuirse. Lo inauténtico es siempre impolítico; lo inauténtico en arte—esto es, lo no arraigado en la autonomía creadora—revierte a la larga, sean cuales fueren las medidas proteccionistas adoptadas y los éxitos aparentes, en empobrecimiento y menoscabo de la propia obra política.

Unicamente, pues, ayudando a los artistas a ser auténticos, apartándoles de cuantas insinuaciones extrañas puedan desviarles de su propio ser, puede concebirse una verdadera política artística. En nuestra situación concreta, nos parece que esta ayuda a la autenticidad debe adoptar dos direcciones: por una parte, estimular el sentido histórico, esto es, la ubicación del artista en el tiempo actual huyendo de todo engañoso tradicionalismo formalista; por otra parte, fortificar el sentido nacional, huyendo de todo falso universalismo, de toda provinciana admiración por lo que se hace fuera de

la propia patria. Lo cual no representa, ni mucho menos, desviar a los artistas de las corrientes universales del arte, sino tan sólo procurar estén atentos a sus valores propios, a aquellos en los cuales deben apoyarse para producir una obra fecunda.

Ambos peligros (el del tradicionalismo falsamente entendido como una petrificación de las formas antiguas y el del falso universalismo entendido como una superficial y cómoda afiliación a lo que el último grito impone) son dos especies de fuga de la autenticidad propia: una, fuga en el tiempo; otra, en el espacio. Son dos encarnaciones externamente diversas, pero idénticas en su profundidad, del pecado capital de la pereza.

LA LUCHA CONTRA EL MATERIALISMO

Este libre despliegue del espíritu, que se propugna como fundamental política artística, es un arma esencial para la lucha contra el materialismo, al que llamaba Belloc «la gran herejía de nuestro tiempo». Tanto más grave y urgente es aquí nuestra tarea cuanto que los Estados comunistas se esfuerzan en poner el arte bajo su servicio, haciendo una tremenda caricatura y mistificación del arte verdadero. Si se logra que éste sirva a su dueño propio, el espíritu, por este solo hecho, se convertirá en un aliado esencial de toda obra política cristiana.

LA CRISIS ECONÓMICA

Especial actualidad cobra hoy el ejemplo de la Reina Isabel, como mecenas real, por estar agotado, o por lo menos muy disminuído a consecuencia de la crisis económica mundial, el antiguo mecenazgo burgués que existió durante el siglo XIX. Al abandonarla la sociedad, el Estado tiene que recoger la ilustre función del Mecenas, en su doble aspecto completivo y estimulante; desde la educación en centros forma-

tivos adecuados, hasta el encauzamiento de las inquietudes, pasando por la compensación y estímulo de los esfuerzos mediante el otorgamiento de premios y la organización de exposiciones.

ARTE Y SERVICIO

Dentro de los marcos diseñados, la ayuda estatal al arte no puede tener un exclusivo sentido económico. Es necesario contagiar al artista de anhelos de servicio y trascendencia; pero no imponiéndoselos desde fuera opresivamente, con lo cual la raíz misma del arte quedaría dañada, sino haciendo que sean el riego que nutra su vida. Un ilustre historiador de arte español ha dicho que el mundo es para nuestros artistas el escenario donde se despliega la grave aventura de su vivir personal. Esta es, en esencia, la gran preocupación que debe orientar la política artística: hacer que el arte sea para sus servidores, no una ocupación trivial o una rutina, sino una «grave aventura», un factor dramático de su existencia, en relación con todo lo que ella tenga de mejor y de más noble, tanto en el orden individual como en el colectivo.

CONCLUSIÓN

Creemos que esta Exposición significa una importante muestra de las posibilidades que en el mundo de la creación artística tienen hoy los pueblos hispánicos. Goya, padre de todo el arte moderno, es genuinamente nuestro, y a partir de él podemos y debemos dar acogida a todos cuantos sean artistas verdaderos, incluso a los más alejados.

La Generación del 36 ansia vivir y realizar la trilogía de la Verdad, el Bien y la Belleza. Entre estos tres valores no puede haber disociación; no nos podemos contentar con una Verdad fea, con una Belleza mala. Si por el Imperio, como dice nuestro lema, se va a Dios, vayamos por los caminos del espíritu al Imperio único de la Verdad, del Bien y la Belleza.

LAS DISTANCIAS

Pintura de Zabaleta

I Dialogan y dialogan las distancias.
Dialogan las montañas —su distancia—,
su perfección de cuerpos, su mediodía o noche des-
[bordada.
Entre rocas aisladas y árboles en el viento,
como diálogos vivos, las distancias.

II Ni hay senda, ni camino, sino sólo distancia.
Los cuerpos absolutos, sus ademanes claros
(diálogos en el viento). Cada rostro y sus ojos,
su creación —dolorosa, salpicada de nada—,
su invención de la tierra, del sueño, de las rocas.
(Las piedras en el sueño como humildes pisadas.)
Las distancias secretas de molino y establo,
de vacas masticando la yerba, de aire y niebla,
de peces que resbalan.

Distancia de los cuerpos, de los ruidos del valle,
de las cumbres —su niebla—, del sueño en que se
[empapan.
Cumbres húmedas, rostros dormidos, sin mirada.
Las rocas de una cumbre y otra cumbre (en el mismo
sueño, en la misma orilla que los astros velaban).

III Un cuerpo y otro cuerpo, dialogando,
sufriendo su quietud, su alejamiento,
sus voces como nubes, sus mañanas.

Un cuerpo y otro. (Una figura sola.
Dos figuras que tardan.
Tres figuras con sueño, y perspectivas
de niebla, y luz de agua.)

Su quietud en el tiempo, y hondas grietas
de Dios —hondas estrellas—
para crecer más puros, más nocturnos,
con vibración de aurora entre las ramas.

Más dormidos, más solos (qué ternura,
qué rendición amable de materias humanas,
¡qué aparición de un toro solitario!, qué calma).

Cuerpos como sonidos que no suenan
cuando están dialogando las distancias.
Son piedras, son altares de crueldad —son malezas—
frente a una cumbre sola de luna y de montaña.

IV Aún hay cuerpos parados, naturales,
que crecen y se instalan
lentamente, se olvidan de sí mismos,
concentran en el viento
su dignidad, su gracia.

(Hay pájaros muy tiesos, muy graciosos de cuello,
y grandes peñascales de sombra junto al agua.)

Hay viejas, y mujeres
con sus niños en brazos, y enemigas muchachas
(¡qué erguidas, qué desprecio,
qué de pueblo en el alma!
Quiero decir —y digo— ¡qué maravillosas!).
Quiero decir que hay viejas: dolor que no se acaba,
muerte que nunca llega,
belleza que se queda retrasada en el mapa.

Oh, ambición de retraso.
Los cuerpos naturales, los pájaros, las madres
que llevan a sus hijos con fatiga, las cabras,
el arroyo y las rocas, y la noche, y más pájaros,
y en el diálogo suelto de las cumbres, muchachas
de esas que nadie toca
por sus leguas y leguas de postura heredada.

V Los cuerpos —sus figuras—
dialogan, se agigantan,
son bastante más grandes
que sus brazos activos y su sombra diaria.

Participan los cuerpos en el vasto secreto
de la tierra, y empiezan a crecer sus distancias,
sus barrancos de cardos, de mañana de lluvia,
de tarde sobre un suelo de corolas mojadas.

Los cuerpos están solos,
desnudos de aire y agua,
de piedra y precipicios, de aburrimiento y cumbres
con sol, y sombras mansas.

Los cuerpos, desdoblándose
de sí mismos, confirman su propia lontananza,
su trascendencia alegre,
sus diálogos de amor sin que sobren palabras.

Viejísimas posturas de roca perpetúan
su mejor ignorancia,
belleza no aprendida, tiempo en que cada rostro
sufre y duerme sin alas.

LUIS FELIPE VIVANCO



¿NO HA VISTO USTED EL «NOCTURNO», DE ZABALETA? AQUÍ LO TIENE.

Predomina el azul. Blanco, morado, siena, cadmio. Predomina el azul. La vibración de color es fría, pero intensísima. Tal vez, acaso, demasiado real, demasiado completa. Pero ¡tan limpia, tan

armónica! La ventana—todo este cuadro, y todo cuadro, es sólo una ventana—da al campo. La sustantividad de la materia pictórica le da un carácter popular, pero el pueblo—Quesada—está oculto; se vive y no se ve. La perspectiva es plana, pero ordenada y visual. Las cosas se sitúan exactamente dentro de ella, sin relieve; pero la cercanía prueba y demuestra su nitidez. Compone el primer término del cuadro un bodegón. Geométrico y exacto; dibujado. Mas el dibujo pesa; esto es, gravita hacia la mesa. Las formas encimadas son tan sólo color, pero color ya en su declinación hacia la luz. Las peras, las manzanas, acentúan su volumen. En cambio, la naranja dice su redondez; justifica su perfección, no su volumen: es más ingrávida y afortunada que el resto de las frutas; representa el azar. La silla oscura, usada y campesina, cuadra el balcón de la mirada. El eje constructivo es un punto, es un ojo irradiante que se ensancha hacia el fondo del cuadro. Algo más lejos del diámetro central, duerme un hombre. En algún sitio, y sosteniéndose en el aire, están los atributos de su trabajo. Son su definición: bieldo, rastrillo y pala. Están muy lejos de él, humanizando el fondo natural. Pendientes y en el aire, la lámpara y la luna se encuentran encendidas. Su luz es una rima plástica, consonante y perfecta. Su presencia introduce entre las cosas como una suerte de actividad latente, de vigilia, que vivifica el cuadro. Los olivos y los montes no duermen, resplandecen. Buscan su forma definitiva, su silencio estatal. Vibran, estando. Viven, pasan.

De construcción, de adentramiento en el color, hay pocos cuadros como éste en la Bienal. Su geometría no es un esquema, sino más bien un orden vivificante. Un cierto ruralismo envejece su geométrica universalidad. La pintura se adentra en su materia. El puntillismo cromático de Zabaleta cede ahora a la más grave entonación del color. Las cosas se están diciendo azules en la mirada atónita. Una quieta melancolía, una melancolía fragmentaria y sin voz lo baña todo. Las cosas viven, porque duelen. Pero es el suyo como un grave dolor que nos serena, que nos colma, que se limita a inmovilizar nuestra mirada. El orden nos distiende, nos sume, nos anega. La perspectiva plana, la construcción somera, el trazo firme y popularista del dibujo, recuerdan a Gromaire. Pero la maravilla del color y una cierta esencialidad compositiva, una cierta puntualidad de esfuerzo y gusto, nos retraen hacia España. Si hay un punto de unión esencial entre lo universal y lo vernáculo, lo

representa este *Nocturno*. La suavidad de tintas no encubre la aspereza de las formas. Sin levantar la voz, algo hay que grita, agonizante. Algo hay que dice que ha vivido. Algo hay que queda: es el silencio universal de una costumbre.

LUIS ROSALES

ALGUNAS PRECISIONES

ARTE DURMIENTE

En la polémica que la Bienal Hispanoamericana ha suscitado sobre Arte nuevo y Arte viejo, ha habido un corto número de críticos prudentes que han pretendido zanjar la cuestión volviendo a repetirnos la cantinela de que el arte es eterno, y, por tanto, huelgan las adjetivaciones temporales. Conviene precisar. Llamamos Arte nuevo a aquel que representa, o trata al menos de representar, la problemática de la cultura de nuestro tiempo; llamamos Arte viejo a aquel que representa, o trata al menos de representar, una estética que técnicamente ya está resuelta, es decir, aquel arte durmiente que aun sigue extendiendo el pie donde ya no le alcanza la sábana.

PARABOLA DE LAS PAREDES BLANCAS

Las paredes son blancas, como dicen los sabios. Y he aquí la más inquietante de las metamorfosis. Es cuando, en la coyuntura de las Exposiciones, de los Museos o en la magnificencia de las Bienales, ellas, las blancas y llanas paredes, se transforman e involucran, por partículas más o menos uniformes, en inquietas policromías. Entonces, las paredes padecen una conmoción rigurosa, específica, quebrando a través de huecos imprevistos o, mejor dicho, anticipadamente previstos, sus pálidas totalidades. ¡Qué estentórea intrusión, Dios mío; oh qué intrusión la de los cuadros, de tamaños empero nunca desordenados, al llegar allí, donde son cuidadosamente colgados!

Esta es la parábola de las paredes blancas. Esta es la introducción a la filosofía de las paredes blancas. Yo impreco, por amor

a las paredes blancas, por la costumbre oficial de los Museos, de las Exposiciones y de las Bienales. ¿Para qué está el campo, hermoso campo, por antonomasia amplio y lleno de luz—y no de lámparas—, en donde exhibir, como ya había hecho Calder, bajo el sol, libremente y sin puertas ni porteros, obra hecha para los ojos? Porque toda obra, y principalmente la llamada con entera exactitud plástica, *fué hecha, es hecha, para la divina contemplación campal. Abogo, pues, por el mejor y más plástico ajuste de concebir grandes, o no importa que pequeñas, Exposiciones y Bienales, en plena Naturaleza. Muchos son, y muy estupendos, los pintores de España. Pero también es cierto que Castilla es ancha.*

Yo amo las paredes blancas. Y por eso dedico a ellas la más delicada de las parábolas. ¿Por qué no «abrir», en todo caso, una Exposición, donde no se cuelguen necesariamente *cuadros? Ahí, en esa Exposición, estará patente, sí, patente, de modo indirecto, no la obra, pero sí el deseo de la obra. Yo he visto a Benjamín Palencia subido en las pétreas alturas de un paisaje avilés, allá, en lo que se llama también las* Camas del Dormido *(grandes piedras o grandes vestiglos), algo cuyo peso es grave y macizo como el paso imponente de los tiempos; lo he visto, con mis ojos, ante su lienzo de tamañas proporciones, con su pincel y sus pinceles, pequeños como dedos, pintar, pintar LO QUE VEIA. Ahora bien: ¡qué diferencia la de verlo pintar (si es que se lo puede ver, porque no deja), y luego, más tarde, ver la pintura conclusa maravillosamente, a los pies mismos, puros y frescos, de donde fué creada! Sin duda, la obra es igual de grande cuando está colgada en una pared... Pero ¡oh las paredes blancas! Ellas son inocentes, como es inocente el arte; pero ¡oh las paredes blancas! Luego se quedan tan solas. Se quedan tan solas, se quedan tan solas. Se quedan tan solos los muertos.*

CARLOS EDMUNDO DE ORY

¿NO HA VISTO USTED «RETRATO DE LA MADRE DEL PINTOR», DE COSSIO? AQUÍ LO TIENE.

Ya una cosa, una simple cosa, hija de nuestras manos, es algo excesivo y terrible, algo a que sólo se puede llegar después de mucho, después de merecimientos y preparaciones, tocándola delicadamente, como si fuera a estallar al intruso. Ya esta mesa, en el cuadro de al lado, cargada de suaves objetos, nacidos para las yemas de los dedos, para el recostar de la mirada, es algo lento, remoto, ahondado en sí mismo, sumergido en sus propias aguas, que sólo admite la residencia tras de una renuncia, tras de habituarse al cuidado de lo frágil, a la infinita delicadeza de la realidad.

Conviene ese cuadro antes del nuestro, antes del santuario de la madre, donde la mirada tiene que entrar descalza y en voz baja. Como si se leyera un poema, se va recibiendo todo un largo camino de tiempo vivido, hecho neblina que es distancia y fusión a un tiempo. Poco a poco, submarinamente, vais viendo, vais mereciendo lo sumerso: el sillón de morado litúrgico, los libros, la insinuación de bandeja que ya sería un rebose, y luego, detrás de una primera aparición provisional, la solemnidad de las manos y el rostro. No sabemos si llegarán a estar, si sería demasiado que estuvieran, si lo que el pintor quiere darnos, después de decir y desdecirse, después de mucho callar, es sólo palabra, transparente pero respetuosa, como un cristal con su sagrada lejanía, con su evidencia y su imposibilidad.

Adelgazada por penosos años
como el cristal, casi no tiene sombra.

dijo el poeta de su madre. ¿Y es que la madre podría ser realidad, y no más bien historia, más bien palabra verdadera en que nos resumimos y nos narramos de una vez, ya intangibles fuera de la arena de los minutos?

Acercaos fugazmente: no hay línea; hay sólo el agotarse de un poco de materia, aventada por la espátula, pero yendo a morir, como una ola, en el contorno mismo del momento. Ved el color traslúcido, quebradizo, huidizo si lo miráis de modo forastero y sin

respeto; sentid la lentitud, el larguísimo camino a revivir, la honda experiencia que transitar, hasta que, por fin, estimadores de la piel de la realidad, dispuestos a la inacabable consideración de la biografía interminable del ser, circunspectos, delicados, con suave humildad, merecemos la condición de habitantes de este aire.

JOSÉ M.ª VALVERDE



B Palencia

LA PINTURA

DE

VAZQUEZ DIAZ

POR

EDUARDO LLOSENT MARAÑON

Se dijo, hace algunos años, por quien más autoridad tiene en España para definir las jerarquías del arte actual, que Vázquez Díaz, Gutiérrez Solana y Juan Gris «representaban una vanguardia en la parte de la pintura española, cuyo frente se desarrollaba en Madrid»; y se agregaba entonces a lo dicho: «Bravos soldados han venido últimamente a hacerles compañía en las batallas del arte nuevo.» Aquel dictamen, a una distancia de veintisiete años, sigue teniendo validez. Es verdad que, desde 1924—fecha en que así se aforó la calidad y gallardía de estos pintores, con relación a la nómina de un «Salón de Otoño», idealmente planteado por el propio comentarista—, han llegado muchos valores a sostener con su esfuerzo este frente hostigado del arte nuevo. Pero no es menos cierto que, desaparecidos Juan Gris y Solana, Daniel Vázquez Díaz, con sus sesenta y nueve años, sigue actuando, sin cansancio, en las avanzadillas de choque, emulando a los jóvenes en inquietud, ejemplarizando a todos con su concepto independiente, casi esquivo, con su pura intransigencia.

Esta paradoja de la vieja juventud o de la juventud renovada de Vázquez Díaz es, sin embargo, característica muy significativa de la pintura de nuestro tiempo. Hay en el arte contemporáneo otros muchos viejos jóvenes o espíritus resistentes a la vejez: Picasso cuenta setenta años; Matisse, ochenta y dos; Braque, sesenta y nueve; Dufy, setenta y cuatro; Dunover de Segonzac, setenta y siete; Derain, setenta y uno; Rouault, setenta y seis; Vlamink, setenta y cinco; Carrá, sesenta y tres; Diego Rivera, sesenta y cinco, y entre los nuestros, al mismo ritmo de resistencia y renovación de Vázquez Díaz, Joaquín Sunyer con setenta y seis y Juan Miró con sesenta y dos. Pero la edad no parece contar para estos irreductibles creadores. Su arte no envejece. Se trata quizá de un estancamiento, nada desafortunado, de las ideas estéticas o de un avance muy poco activo de las mismas, reprimido, desde hace años, por muy diversos factores, y que actualiza y favorece ahora a las que, normalmente, debían ser posiciones pasadas. No deja de ser evidente, sin embargo, que, por distintos caminos, las personalidades de estos viejos jóvenes aun logran imponer sus expresiones peculiares con una legítima etiqueta de arte en vigencia o, por lo menos, de un arte estrechamente enlazado todavía con la escasa novedad que han podido allegar los últimos innovadores.

Nos interesa analizar ahora, con relación a Vázquez Díaz, esta circunstancia excepcional por la que sobrevive, sin envejecer, su expresión estética, en vinculación sutilísima con lo más nuevo, pudiendo convivir, concordar y hasta

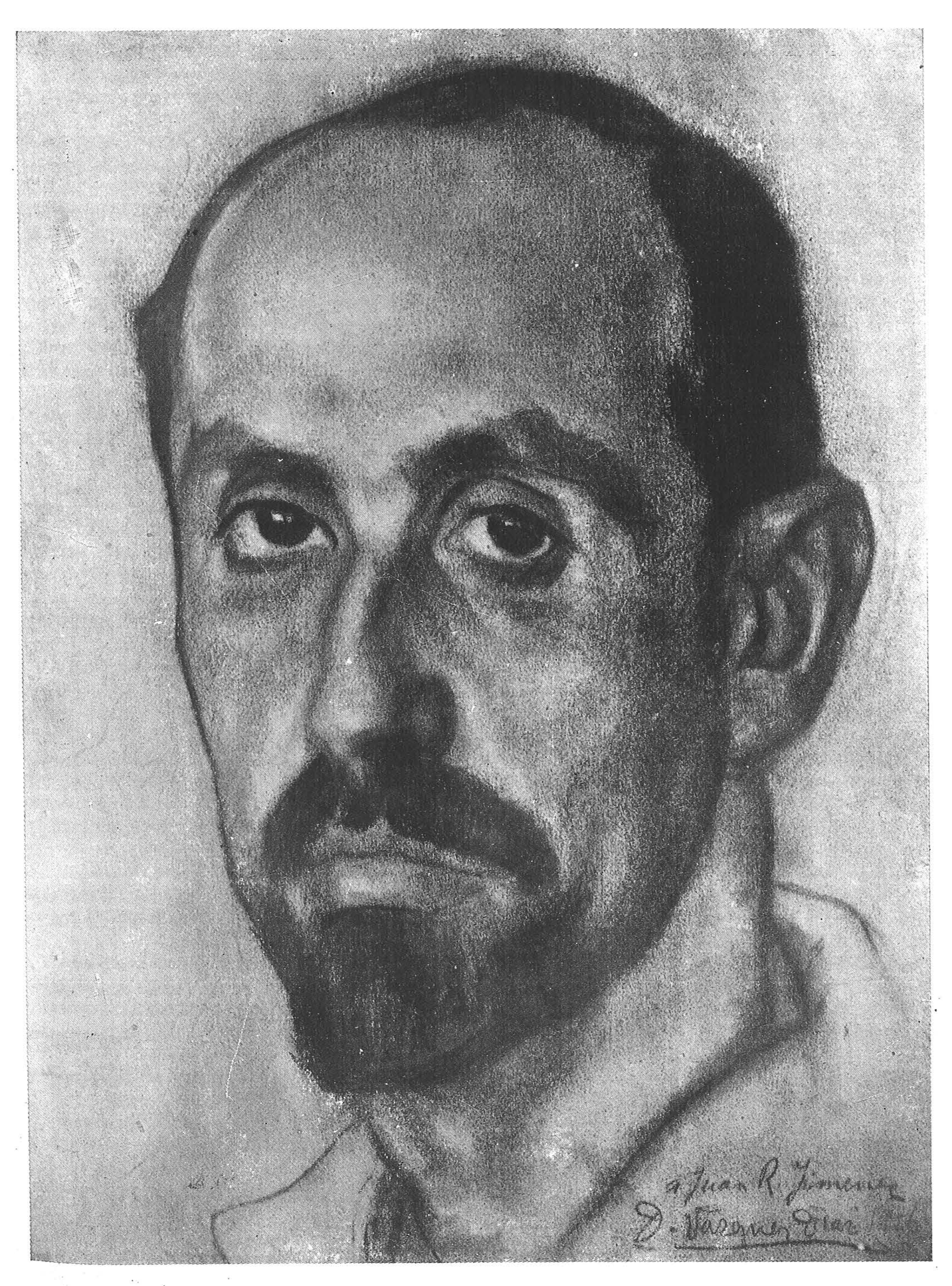
confundirse, a veces, con la sorpresa de otros hallazgos o formulaciones plásticas ajenas y recientes. La autenticidad de su arte no puede ser razón que sustancie o resuelva por sí sola este caso de indeclinable actualización. Otros ejemplos próximos de autenticidad se ven ya como enmohecidos o caducos. La invención, en el sentido de no repetirse, de no salir de sí mismo, tampoco. Vázquez Díaz guarda fidelidad a unos límites que él mismo se ha impuesto, a unas bases formales y expresivas en las que se afirma su personalidad desde hace años. Y, a pesar de ello, Vázquez Díaz no deja de ser actual, tanto como el más joven, ni deja de sincronizar con lo más audaz, cuando lo más audaz tiene genuina calidad plástica en su elevación y raíz.

Yo me permito atribuir esta inserción de Vázquez Díaz en todo nuevo postulado estético, o su consanguinidad con ellos, a lo que hay en él de permanente adhesión a *la unidad del espíritu europeo*, que es, precisamente, lo que le distingue de otros pintores de su misma generación, que, a pesar de su calidad técnica, viven y producen como desentendidos de esa unidad espiritual. Con referencia a ella, decía, no hace mucho, Luis Felipe Vivanco: «Al hablar de unidad de Europa no me voy a referir a ningún concepto político, ni siquiera estrictamente cultural, sino al espíritu europeo de creación artística y a la valoración del hombre que dicho espíritu supone e implica.» Y agregaba: «En realidad, no existen *arte de vanguardia* y *arte académico*, sino sencillamente arte y no arte. Ahora bien: el espíritu europeo, agotado en muchas de sus formas culturales, sigue manteniendo en el mundo la vigencia de sus formas artísticas y sigue exigiéndole al hombre una vida superior en la contemplación estética de esas formas. La forma artística, auténtica y autónoma, es siempre algo nuevo, lo mismo frente a la forma natural que frente a las formas artísticas anteriores. Sin la vigencia de este principio no hubieran existido el Giotto ni Velázquez, pero tampoco las grandes personalidades del arte actual. Y no se trata—decía—de la transmisión de un sistema de fórmulas externas, como en el caso del academicismo, sino del acceso a un Misterio, de una verdadera comunión o comunicación de sustancias, que es la que decide, a través del entusiasmo creador, sobre el contenido espiritual de las nuevas formas. El arte vivo de nuestra época parte de una situación de crisis para llegar a unos resultados de vigencia universal en el orden del espíritu. Por eso hay en él, al mismo tiempo, la aceptación y la superación de esa crisis.»

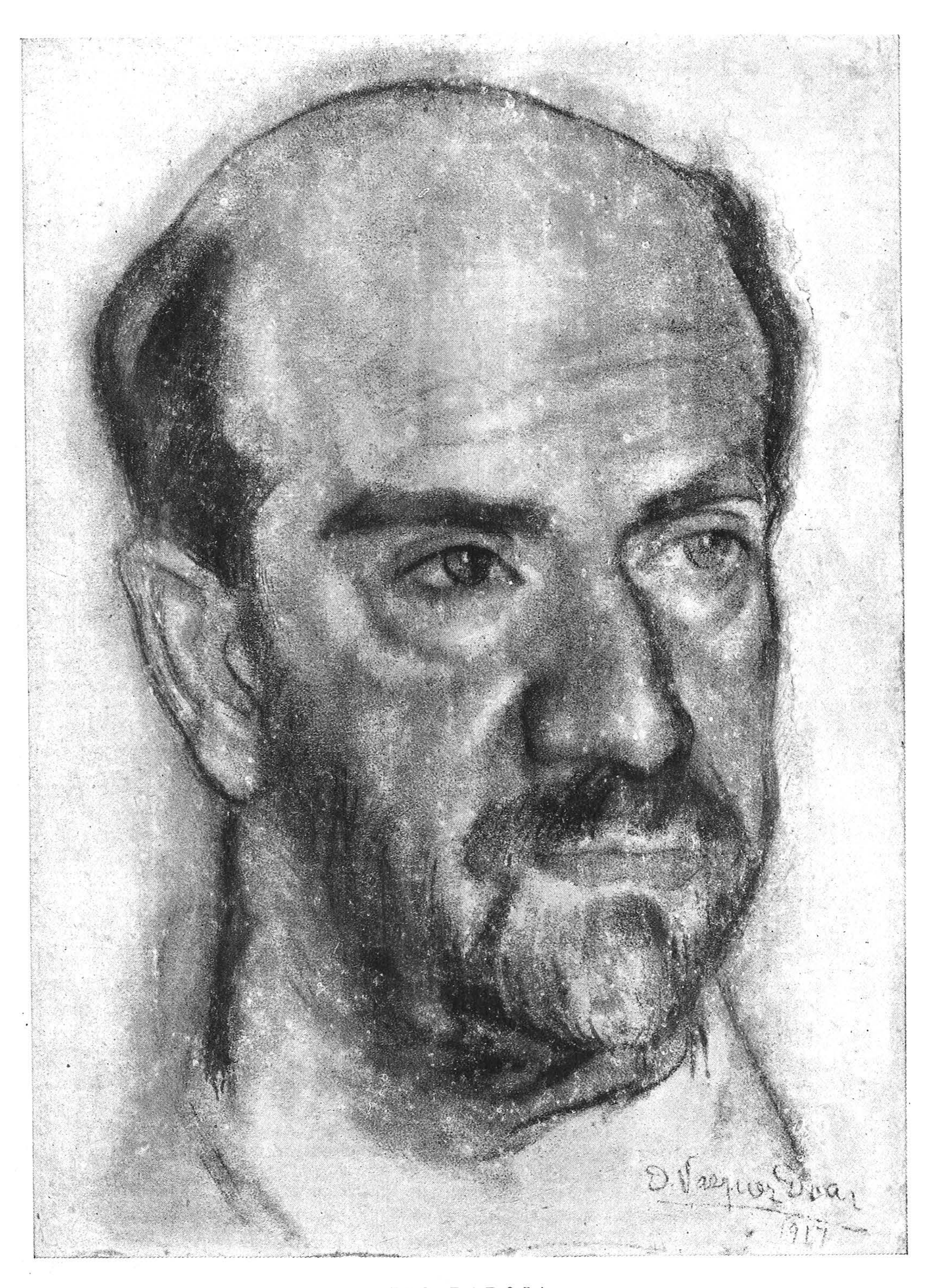
Vázquez Díaz ha sido fiel a esa unidad, no ha dejado de participar en esa comunión o comunicación de sustancias, y de ellas se surte la viva emanación de su arte, por ellas adquiere su pintura esa virtual trascendencia de actualidad y universalidad a la vez.

Su adhesión al *espíritu europeo*, a la *unidad* de ese espíritu, implica un rigor estético; una constante vigilancia para descubrir y desentrañar, aceptándolas o no, toda nueva experiencia; en suma, una activa curiosidad por la creación auténtica ajena, una depuración activa y continua de la creación propia y, sobre todo, la facultad de asimilar lo que la aduana estrechísima de su sensibilidad considera fecundo para su obra, bien llegue para enriquecer su concepto o su técnica.

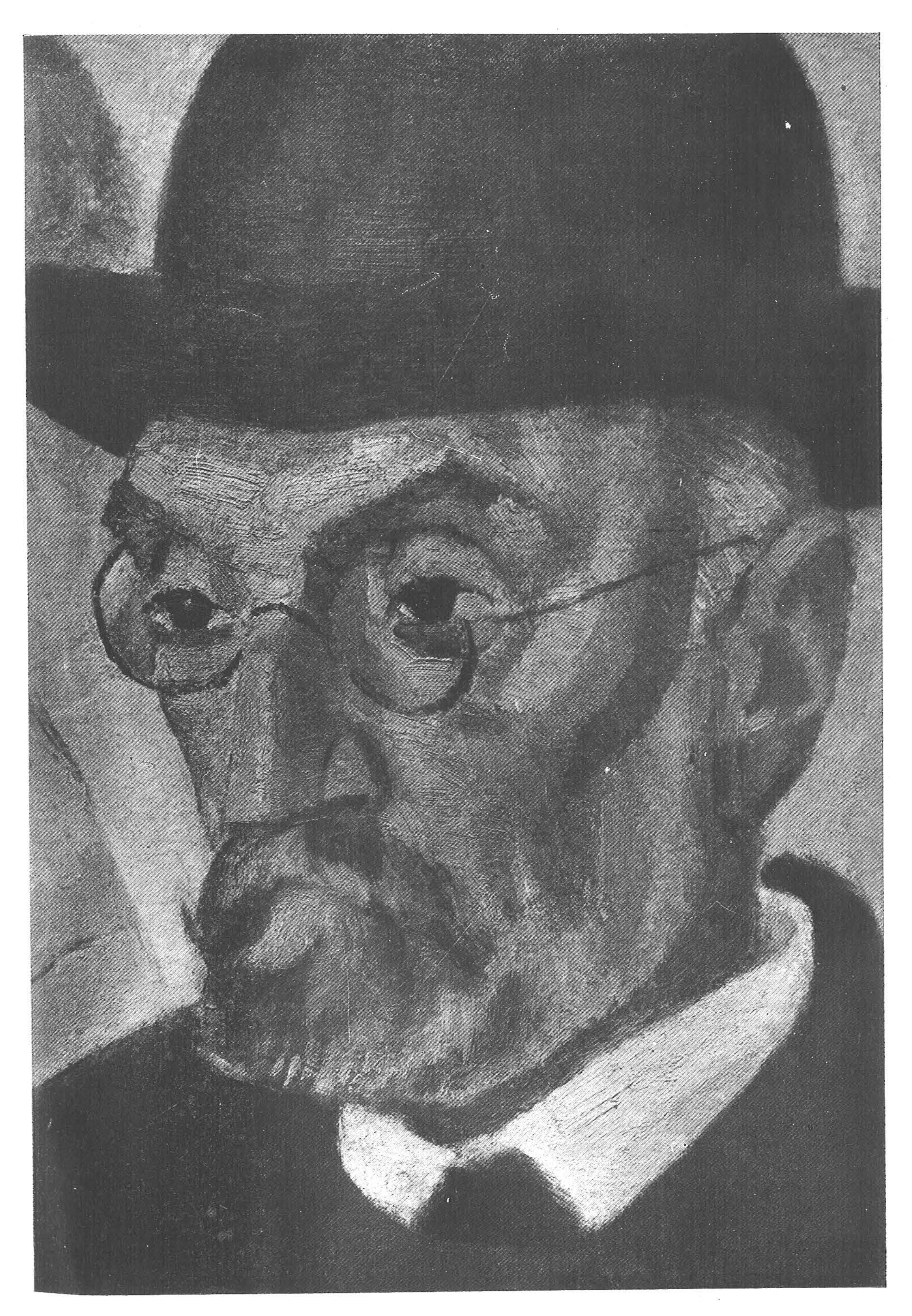
Todo esto nos trae de nuevo a la arbitraria delimitación de lo europeo y lo español. ¿No somos europeos los españoles? Sí, lo somos, en la medida de nuestra inquietud, a pesar de estar enclavados en el ámbito geográfico y en la aglutinación racial y espiritual que Europa representa. Participamos del



JUAN RAMON JIMENEZ



PIO BAROJA



U N A M U N O (Fragmento)



RUBEN DARIO

espíritu europeo, o no, en la medida de nuestro egocentrismo. Si éste deja de cerrarse únicamente sobre los problemas y las ideas estrictamente locales, el espíritu común a toda Europa lo tenemos al alcance de la mano, lo tenemos en nosotros mismos, en nuestra propia inquietud. Y no porque nuestra inquietud, dentro de cada profesión, nos acerque a unos colegas no españoles, porque éstos, por el mero hecho de no ser españoles, no han de ser necesariamente superiores, más diestros, más informados, sino porque este acercamiento ensancha nuestra posibilidad de contrastación, nos enseña a conocernos más a fondo, a afilar más nuestras facultades, e incluso a ser incitados por lo extraño a nosotros para tratar de imponerle nuestro modo de ser, que es el otro modo, a juicio de Unamuno, de europeizarnos o modernizarnos, cuando dice: «Tengo la profunda convicción de que la verdadera y honda europeización de España, es decir, nuestra digestión de aquella parte del espíritu europeo que pueda hacerse espíritu nuestro, no empezará hasta que tratemos de imponernos en el orden espiritual a Europa, de hacerles tragar lo nuestro, lo genuinamente nuestro, a cambio de lo suyo, hasta que tratemos de españolizar a Europa.» Y esto es lo que exactamente ha hecho Picasso al identificarse con el espíritu europeo, con la unidad espiritual de Europa, tomando al principio en su obra unos disfraces leonardescos o unas apariencias de Chavannes, de Lautrec o de Ingres o la confusión con Léger y Braque, para terminar influyendo él mismo en todos los demás, españolizando a todos los demás, españolizando en toda Europa el arte de su tiempo.

La trayectoria de Vázquez Díaz para llegar a la comunión de ese espíritu es también clara y directa: Nerva, Madrid, la tierra vascofrancesa, París. En la vía del oficio, otros tantos deslumbramientos: Zurbarán, Goya y el Greco, Regoyos, Cézanne y Picasso, para terminar, por su predisposición a la estructura, en un escultor, en la amistad y la dirección de Bourdelle.

El punto de partida es significativo: Nerva, la Andalucía de paisaje más sobrio y áspero. La vegetación ha sido estrangulada por una tierra dura de entraña mineral. No existe apenas una voluptuosa sensación en el campo. A todos los sentidos se les impone un contorno ascético. El espíritu no tiene otros asideros que los propios ni otro paisaje que el de su intimidad. Aquí se encrespa el deseo y la inquietud por tener todos sus objetivos más distantes. El andaluz de Nerva ha heredado lo más estepario de Andalucía. Pero esto no deja de ser una preparación para una vocación andaluza de pintor. Esto le salva de hacer andaluza su pintura, porque la pintura andaluza es la más difícil de salvar de la adulación, del almibaramiento o el desgarro cromático.

Para el pintor, Sevilla, a la que pronto conoce, es, sobre todo, Zurbarán. Como Madrid, antes que Madrid mismo, viene a ser Goya y Toledo, un Toledo entrevisto en el Greco.

Después de lograr estas visiones, de sumergirse en ellas, de aleccionarse en la española universalidad de los tres pintores europeos que primero encuentra, se siente firme en su vocación, pero no en su inquietud, y es entonces cuando llega accidentalmente a la tierra vasca, que le brinda a su paleta una primera emoción, muy acorde con su espíritu, de verdes tiernos, de puros azules. El país vasco le da en su paisaje su lección de dulzura, como Castilla, con su atmósfera diáfana, acaba de darle su lección de delicadeza.

No están menos presentes en su pintura sus quince años de París. Ellos dan estabilidad a las sensibles intuiciones del pintor. En París encuentra la

4

corroboración impacientemente buscada, como unos fragmentos de molde que complementan el propio molde inconcluso de su personalidad. El espíritu europeo gravita plenamente sobre él, enriquece, depura al andaluz deslumbrado de Nerva. La obra de Cézanne le contagia de pudicia en la interpretación de la forma, de su hiperestésica delicadeza en la conjugación y tratamiento del color. Picasso le seduce, le desconcierta y, al fin, le centra, en todo lo que el cubismo puede centrar al pintor que se resiste a un abandono de la Naturaleza, de su formal representación; el cubismo le centra en el amor a la síntesis y a la imposición geométrica.

Debemos detenernos en una singularidad de Vázquez Díaz, en su lucha por *humanizar* el arte nuevo. Entre las experiencias de pura abstracción o las llamadas surrealistas en que se debaten sus contemporáneos, Vázquez Díaz es de los pocos que mantienen en su pintura la versión aparencial de la forma humana y la referencia concreta de los objetos reales. De todos los postulados de las nuevas escuelas—abstracción y revalorización de la geometría, abandono del modelado blando y graso, alteración de la perspectiva aérea—, ha obtenido Vázquez Díaz para su arte realista el enriquecimiento de unos potenciales recursos plásticos, que él modifica y administra a su arbitrio, con una explotación sustancial o aproximada de ideas y procedimientos. Tal vez André Lhote y Vázquez Díaz—este último con más sabiduría y pasión que el bordelés—han sido los únicos pintores, o los primeros al menos, que logran aprovechar las premisas formales del cubismo para una más rigurosa representación de la Naturaleza y para vigorizar plásticamente el viejo juego narrativo y anecdótico de la pintura.

Una herencia imprevista y colateral, pero, sin duda, la más bella derivación del cubismo, es la serie insuperable de sanguinas y carbones, donde Vázquez Díaz, el más denso de nuestros dibujantes contemporáneos, nos ofrece la monumental iconografía de los prohombres españoles del 98. En estos dibujos de poderosa estructura, los volúmenes parecen tratados con una fruición de valores plásticos independientes. En un análisis fragmentario de estas construcciones faciales, de arquitectónica fuerza, se llega fácilmente a la abstracción de aislar los virtuales planos y aristas de distintas figuras geométricas, con preponderancia de cubos y cilindros y un profuso acopio de superficies triangulares. El Vázquez Díaz dibujante maneja la solidez y gravedad de estas piezas para garantizarse, en cada rostro, con preocupación de escultor o arquitecto, la monumentalidad del conjunto.

Tal es la potencia caracterizadora de estos retratos, su pétrea expresividad, que Rubén Darío se negó a posar para todo artista después de conocer el dibujo que nuestro pintor le hizo para la revista *Mundial*. «Este será—dijo el poeta en aquella ocasión—mi retrato definitivo, mi retrato eterno.»

Con parecido juicio se ha referido Eugenio d'Ors a esta iconografía y a su propio retrato, incluído en ella, por entender también que Vázquez Díaz, cuando dibuja un retrato, «no apunta, elabora. Desprecia el trasunto de lo fugaz por la revelación de lo permanente».

No ha habido en todo el ciclo del arte español donde la personalidad de Vázquez Díaz se desarrolla, un artista que se le aproxime, ni mucho menos que se le pueda equiparar en inquietud por identificarse con esa unidad del espíritu europeo en lo que se refiere a la proyección de ese espíritu en el arte plástico, como no ha habido ninguno de su generación con la misma

constante intransigencia en defender ese espíritu y sus genuinas expresiones, las que hoy constituyen los conceptos y las fórmulas del arte nuevo. Tampoco puede oponérsele paridad, entre los artistas de sus años, en esa invariable sustentación en su pintura del acento y la raíz españoles, con el equilibrio y la dificultad, al propio tiempo, de integrar visibles influencias del exterior. Son éstos los tres puntos de vista interesantísimos que nos ofrece la personalidad de Vázquez Díaz como categorías personales de ética-estética. De estas categorías—la inquietud, la intransigencia con lo inauténtico y el entrañamiento de lo español en lo universal, con lenguaje de hoy—se ha nutrido una juventud, que ahora hace posible una extensa y noble participación de España en la historia del arte moderno.

En cuanto a las calidades esenciales de su obra, también podemos reducirlas a un esquema analítico de tres potencias: contención del color—y no se entienda esta mesura o pudicia *cézannianas* como ausencia de intensidad, sino como preocupación de armonioso cromatismo y de rigor en la selección tonal, como preferencia a conjugar los grises y blancos—; geometrización y síntesis de la forma—en el sentido de destacar el valor tectónico de los volúmenes y de la sobriedad y nitidez lineal de la composición—; imposición, en la representación, del sentimiento poético sobre el literario.

Hay, no obstante, distintas etapas estilísticas en la obra de Vázquez Díaz, desde el neoimpresionismo de sus paisajes del país vasco, con una paleta de insospechada vibración para los que no conocíamos estas obras primitivas, hasta sus murales de La Rábida, desde donde ya deriva a toda su producción posterior un sintético modelado y una voluntaria rigidez, con nostalgia de la pintura al fresco, pero de positiva eficacia monumental y expresiva.

Aun siendo infinitos los registros de su paleta, su capacidad en los tonos medios, no desdeña tampoco la potencialidad del color entero y el fuerte contraste de estos colores puros, sin transición en su engarce. Cualquier cuadro de Vázquez Díaz da siempre la impresión de un orden previsto en la escrupulosa elección del color, en el meditado ritmo compositivo, en la intensa estructura. Un orden que nunca suele abandonarse al riesgo de la improvisación, una pieza delicada, concreta, limpia.

En la orquesta modulada de los colores de Vázquez Díaz es donde más directamente se encuentra la última derivación de la paleta del Greco, en esas mismas «armonías prismáticas puras de azules y rojos, de verdes amarillentos y de tierras sonrosadas, mezcladas de agua marina», que Alejandra Everst descubre en las coloraciones de Theotocópulos, con la única diferencia temperamental que la del Greco es una paleta de brío ardiente, desenfrenado, y la de Vázquez Díaz de un brío con tirante rienda, con pusilánime contención.



DICE

JOSE MANUEL MORAÑA

Practico la pintura como un acto de fe. «Creo» en la representación. Gozo en asistir a ese proceso en el que colores y formas determinan una particular imagen de las cosas. Imagen emocionada cuando aquel juego, en un momento dado, imprevisible, se detiene en la felicidad del logro. Y fracaso frecuente, pero también fecundo, cuando el retrato de esas cosas no arriba a la nitidez de un «decir algo» plásticamente válido. (Por eso destruyo mucho, pero sin mayor dolor, también como un acto de creación.)

El tipo de elocuencia a que aspiro es el de la expresividad, entendida como resultado del deseo de «expresión» oscura, vehemente, que me mueve a pintar. Sueño con lograr en cada cuadro una unidad sensible entre la imagen y una cierta forma de plasmarla. Recorro a ciegas las alusiones coloridas de la realidad que me circunda y espero el milagro de que formas, colores y acentos construyan por sí solos, en el cuadro, una fisonomía comunicativa. (Cuento con el espectador; a él me dirijo desde mi libertad inicial y mantenida.)

De la lección moderna extraigo las armas contra lo literario y me defiendo de lo decorativo. Quiero el tema legible y la realización caliente, viva. Si, además, un cierto temblor fantasea los contornos y asocia lirismos «desinteresados» a la concreta plástica del cuadro, entonces me adviene la cabal alegría de sentirme pintor, ese privilegio de Dios siempre inmerecido.

SIGAMOS INSISTIENDO SOBRE LA BIENAL

EL MURCIÉLAGO VESPERTINO

CONVIENE PRECISAR, *aunque perdamos la mesura por primera y última vez, nuestra repugnancia bienal por el murciélago informativo, ratón periódico y volante, que sirve de ambiguo vertedero en las esquinas madrileñas.*

¿NO HA VISTO USTED «REDES Y VERDES», DE MAMPASO? AQUÍ LO TIENE.

Cuadro difícil de ver en reproducción como la que se ofrece en estas páginas. Queda disminuído, minimizado en su estructura y, por ausencia de los colores, reducido a sombra de sí mismo. Lo que en su realidad son armonías límpidas y escuetas, casi musicales, se nos queda aquí en confusos indicios de lo que pueda ser, de lo que es. Nuestro pequeño «museo imaginario» tiene sus riesgos. En este caso, su inutilidad es evidente. Forzoso nos es reconstruir lo que ha arruinado el mecanismo reproductor. Imaginemos, pues, el cuadro y lo que en él se contiene.

Conglomerado de formas y colores. Esenciales, las primeras; jugosos, como recientes, los segundos. Composición armónica, por contrapeso, equilibrio y compensación de líneas, masas y valores. Rectas y curvas formando, al cortarse entre sí, triángulos, segmentos, parcelas de un paisaje sin anécdota. De un paisaje fuera del tiempo. Con todo, las curvas ascendentes delimitan las ondulaciones, los montes suaves hacia el mar, de un trozo de la costa guipuzcoana. Las descendentes—tierras de Sevilla, carmines—, pintadas como por sobreimpresión, ponen, sobre aquéllas, un primer término de redes a secar. En la parte inferior, en tonos más oscuros y como recortando el perfil de una embarcación—cuyo dintorno aparece en la mancha más clara de la fotografía—, las rocas litorales. Hay también grises, tierras, carmines, negros. El cuadro se pintó entre el invierno de 1950 y el verano de 1951, en Pasajes de San Juan. Los verdes y redes representados están vistos desde el llamado *Camino de Salvamento*, que bordea el mar, hacia el monte, por aquel trozo de la costa.

No es obra pintada de primer intento, sino madurada lentamente. Adviértese así en la porfiada búsqueda de matices, mediante veladuras y transparencias. Muy «pensado» el color, como se piensan estas cosas en pintura, es decir, por decantación de intuiciones. Dominado el geometrismo de la estructura, porque también aquí el pensamiento tiene matices esenciales: se encuentra entre el hallazgo de la intuición y la lenta y sabia fortuna en provocarla.

¿Abstracción? Se ha vuelto tan confuso el marbete, o dice tanto y tan poco, que habrá que renunciar a él. Ciertamente, el pintor

ha abstraído (1) aquí algunas notas de las que la realidad le ofrecía. Pero no es esto lo importante, pues, quiérase o no, sólo así pueden referirse a la realidad el pintor, el músico, el poeta. Lo que importa es el cómo y porqué se hace; en definitiva, lo que se consigue. Que haya emoción y emoción plástica y pictórica, transmutándola en belleza—digámoslo otra vez, *a thing of beauty is a joy for ever*—, en expresión sentida y sorprendente, es lo único que puede justificar, hacer necesaria, una obra de arte. La de Mampaso posee esta justificación y esta «necesidad». Por eso nos gustaría —porque nos provoca más a sentir que a juzgar—comentarla, siguiendo la sugerencia de Baudelaire, no crítica, sino poéticamente:

El verde ha sido lluvia y es amargo
retoño de la lágrima y la ola,
mástil del corazón de la amapola,
prado celeste, y tierra, sin embargo.

Tras de la red—pentagrama del viento—,
casi trino que el alba tornasola,
aunque resuene a espuma y caracola
con voces de rocío verde y lento...

Pero siempre habrá quien nos acuse de hacer, en lugar de crítica, «literatura». (¡Con lo bueno que sería que, al fin, la crítica de arte fuera—y no por excepción, como en Baudelaire—literatura de veras!) Mi predilección por la obra de Mampaso, una de las que tengo en mayor estima de cuantas se exhiben en la I Bienal, radica en esto precisamente: en que el pintor, frente a un motivo real, dice lo mismo que yo hubiera querido decir literaria o poéticamente, pero empleando en toda su pureza el lenguaje que le es propio: el de las formas y los colores, como vehículo de la emoción y la belleza.

RAFAEL SANTOS TORROELLA

---

(1) Acaso convenga aclarar que lo que se entiende por «arte abstracto» contemporáneamente no consiste en tal operación. Y puesto que con frecuencia se habla de dicho arte con escasa precisión acerca de lo que es, recordaremos aquí una de sus mejores definiciones. La del crítico León Dégand: «Es abstracta toda pintura que no invoque, ni en sus fines ni en sus medios, las apariencias visibles del mundo visible. No la invoca en sus fines, porque no se propone representar, en grado alguno, esas apariencias. Tampoco en sus medios, porque una pintura realmente abstracta no se realiza por medio de elementos tomados del mundo exterior, ni siquiera transponiéndolos, simplificándolos o deformándolos hasta volverlos irreconocibles, sino a partir de líneas, de formas y de colores, carentes, en principio, de toda relación imitativa con objetos que pertenezcan al mundo visible.» «De la figuration et de l'abstraction en peinture», en *Journal de Psychologie normale et pathologique*, abril-junio, 1949.

SOBRE ARTE Y RELIGION

POR

JOSE LUIS L. ARANGUREN

Suele decirse que todo gran arte es arte religioso. Esta afirmación, sin duda, en un sentido verdadero, aunque contenga una grave equivocidad, no va a ser nuestro tema de hoy. El artista va haciendo crecer su obra en la solitaria libertad, surcada el alma por una inspiración interior que es, a la vez, arrebato y paciencia, trabajo y trance. Y cuando ya está acabada, la alza ahí, frente a nosotros. ¿Es religiosa? ¿No lo es? Pero ¿tienen sentido, así, en abstracto, estas preguntas? Imaginemos un cuadro en el que hay pintada la soledad primera de los campos, la limpidez de una línea purísima que hiende el espacio desnudo o un peñasco transverberado de luz. Para un espectador desinteresado este cuadro sería religiosamente «neutral», ajeno al mundo del pecado y la gracia, de los dioses y las potencias del mal. (Y no pensemos que es el «tema» lo que obtura el acceso a ese mundo de lo religioso. Pues el tema más deliberadamente religioso del arte figurativo, Cristo Nuestro Señor crucificado, puede no ser, para este hombre, más de lo que efectivamente «es»: un cuerpo humano que pende, moribundo, de un madero.) Pero tal hombre ¿ha llegado hasta la ultimidad de la obra de arte, ha escuchado su grave apelación? Pongamos ahora ante el cuadro a otro espectador que, por el contrario, sea alcanzado, herido por la contemplación, pero que en la tierra abandonada sienta su propio, irredimible abandono, en el trazo austero, que nada representa, la vida cerrándose, inmaculada aridez, sobre sí, y en la llama ardiente de la piedra, la inútil llamarada del denodado corazón. Y, en fin, esperemos que también venga ante esa pintura el contemplador a quien el desierto, la piedra y la línea,

sin dejar de ser *ellos mismos*—esto es esencial, pues lo que menos puede ser el arte es «alegoría» de otra cosa—, le abran el espacio espiritual de Dios. Pues esto y no otra cosa es lo que hace la obra de arte: abrir un espacio trascendente y dejarle ahí, libre, intacto, insinuado apenas. De que se nos cierre o de la dirección en que vaya a continuar infinitamente abriéndose nosotros y solamente nosotros somos los responsables. Porque una obra de arte no es una obra de tesis y, en un sentido profundo, ni siquiera es una obra de tema.

Sí, todo esto es verdad, pero sólo en la medida en que la obra permanece en la batida soledad de su origen. ¿Qué acontece cuando entra en el templo, cuando, con renuncia a esa ambigüedad que, como acabamos de ver, la constituye, se pone por modo expreso al servicio de la Iglesia y como careada dócilmente a Dios? Esta es la pregunta que quisiéramos empezar a contestar aquí.

Ante todo, a quien así se ofrece, ¿qué puede, qué debe pedírsele? O, dicho con otras palabras, ¿cuál es la función del arte sacro, del arte en el templo? La dificultad primera reside en el hecho de que ésta es doble y que los dos, digamos «servicios», no siempre son compatibles.

De una parte, la función más profundamente religiosa —pero no específicamente católica—de la obra artística consiste, vista desde ella misma, en abrir, como decíamos, el ámbito de lo divino, de lo santo. Como han visto Zubiri y Heidegger, lo santo, la deidad, es el «espacio» esencial en y desde el que se nos hace patente Dios. La huella indeleble que El nos ha dejado al oscurecerse el mundo. Pero esta huella, este espacio, este ámbito, son rigurosamente indecibles e irrepresentables. Más todavía: ¿quién pretendería representar no ya a la deidad, pero ni aun a Dios mismo? Se ha necesitado todo el ímpetu casi teogónico de Miguel Angel, todo el antiguo poder hierático, para osar dar una imagen figurativa del Dios Creador, del Pantocrator. La paloma del Espíritu, el Cordero de Dios, el pez de Cristo, no son más que una ale-

goría. Y lo más frecuente ha sido, cuando se ha tenido plena conciencia de esta imposibilidad, quedarse en bastante menos que el arte abstracto: en una abstracción sin arte, el alfa y omega o los tres círculos de la Trinidad.

Visto, pues, lo sacro desde la obra, es como el acceso a un santo recinto, a un «sagrario» definitivo, el levantamiento de la «bóveda» de Dios. Vista ahora desde nuestra función espiritual, la función del arte sacro consiste en suscitar una disposición, un estado de espíritu entregado a la Divinidad: veneración, rapto, piedad, anonadación, sentimiento del misterio, del paso ante nosotros de lo desconocido y supramundano; de una oculta, callada, ausente Presencia.

Pero la comunicación del hombre a Dios no consiste solamente, ni quizá ordinariamente, en estas secretas conmociones, en los inarticulables éxtasis (que, por otra parte, pueden no ser místicos en sentido estricto) o anonadamientos, en el «toque» del misterio. Hay también la gracia y el poder de la oración hablada, dicha, verbal, que Cristo mismo nos enseñó. El hombre *dialoga* con Dios: unos, sin mover los labios; otros, tal las mujerucas piadosas, en un quedo bisbiseo, y en ocasiones, como hacen muchos indios en las iglesias americanas—y yo no lo he presenciado, pero tiene que ser impresionante—, en voz alta, cada cual contando sus penas en la lengua nativa o en la española, todos al mismo tiempo, elevando a Dios, a la Virgen, a los santos, una rara, exótica, desconcertante letanía. Ahora bien: la mayor parte de todos estos hombres—de todos los hombres—necesitan «tener presente», «ver» a la Persona a quien rezan.

El cristianismo no es una religión reservada a los abstraídos, sino a todos ofrecida. A San Juan de la Cruz le estaban de más las imágenes porque sólo le servían para poner ante sus ojos, como él dice, «la diferencia de lo pintado a lo vivo», y su camino hacia Dios pasaba por la noche del sentido. Pero, junto a él, la mística Santa Teresa está poblada de visiones imaginarias, plásticas. A Bernardita, a los niños de Fátima,

se les aparece la Virgen en figura corporal. Mas el marchamo de la fe recién derramada en el alma de Morente consistió en un puro «sentimiento de presencia» sin interposición sensorial.

Así, pues, si lo sobrenatural mismo se manifiesta en ocasiones de modo figurativo, en otras no figurativo, ¿podrá caber duda de que ambas expresiones plásticas estén perfectamente justificadas, de que a ambas corresponda un lugar en la casa de Dios? Lo divino, el Dios que nadie ha visto y el misterio de su Ser, sólo pueden ser aludidos sin «nombre» ni «figura». Por el contrario, Cristo, la Virgen, los santos, demandan una cierta figuración. (Lo que no quiere decir, de ningún modo, «realismo». El discutido Cristo de Assy es, para mí, suficientemente figurativo, y los reproches que se le hagan en este aspecto están injustificados, como no sea desde el punto de vista litúrgico, al que en seguida nos referiremos; otra cosa es que se rechace—no sé si con razón o sin ella—el tremendo envilecimiento, la miseria y la infamia de un cuerpo hecho por nosotros podredumbre, pecado y cruz... y que, sin embargo, es Dios. Pero éste ya no es un reproche estético, sino religioso y casi teológico, análogo al que cabría hacer al Cristo naturalista y sin el menor interés artístico de Benito Prieto, con la diferencia a favor del primero de que en él parece—yo no lo he visto más que en reproducciones—que la abyección se abraza—*coincidentia oppositorum*—con la triunfal grandiosidad, en tanto que el Cristo de Prieto no se ve asistido por otra grandeza que la física del tamaño del cuadro.)

Parece, pues, probable que en el porvenir el arte religioso no figurativo habrá de ir cobrando cada día más importancia, pero sin llegar nunca a desplazar al arte figurativo, porque el catolicismo es esencialmente religión de «encarnación», de relación profunda entre lo interior y espiritual y lo exterior y corporal. ¿Nos damos cuenta de lo que vendría a ser nuestra religión al cabo no más que de cincuenta años sin imágenes? Pues una de dos: o un abstracto hiperespiritualismo o un tur-

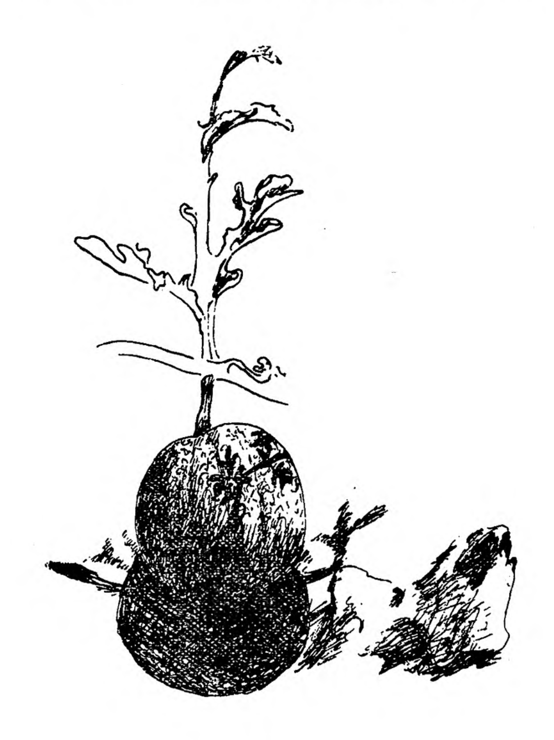
bio y oscuro panteísmo. Pero el Dios cristiano es un Dios personal, un Dios, además, hecho Hombre. De ahí el valor doblemente privilegiado de la figura humana como «imagen» de Dios.

Pero, además, la obra de arte que entra en el templo queda sometida a la liturgia, «obra de Dios», que es, frente a los modos de la piedad individual, íntima, *lex orandi,* culto de la comunidad eclesiástica. La liturgia impone dos exigencias al arte sacro. En primer término, la de atenerse a su espíritu y estilo—sobre esto véase el librito, ya clásico, de Guardini—, que es muy «hecho», pulido por los siglos, y la necesidad de dar culto a Dios por encima de las mudanzas temporales e individuales también, y por lo mismo, contenido, aserenado, alejado de toda suerte de extremosidades, patetismos y problemáticos intentos. El artista que accede a trabajar para el templo ingresa, por tanto, en el *orden* litúrgico, se pone al «servicio» eclesiástico de Dios. De ahí que una obra profunda, genialmente religiosa, pueda en algún caso no ser, empero, apta para el culto, pueda no ser litúrgica.

Junto a la limitación impuesta por la naturaleza de la liturgia misma hay que tener en cuenta la exigida por su sujeto, que no es el individuo o un grupo de «elegidos», sino la comunidad. Si la unidad sobrenatural de los cristianos en la fe —*Corpus Christi mysticum*—se prolongase o reflejase al menos en el orden natural, todo sería liso y llano. Pero por desgracia, salvo el caso de comunidades especiales, muy determinadas, que conservan la homogeneidad, en general no es así. La comunidad católica en cuanto tal se encuentra escindida y una minoría que, fiel a su tiempo, ha abrazado con decisión las tendencias modernas se halla cercada por una *plebs* (no se vea nada despectivo en este vocablo; recuérdense las palabras del canon de la misa: *Et plebs tua sancta*) inerte, apegada a lo recibido y sólito. Eso, por un lado. Por el otro, también es verdad que «lo nuevo» envuelve no poco de incierto y problemático. En estas circunstancias, erigir, por ejemplo,

una catedral como cualquiera de las dos más importantes presentadas a la Bienal—cosa en la que, naturalmente, nadie, ni los mismos autores de los proyectos han podido pensar—sería infligir al mayor número de los cristianos, a los que, en realidad, tendrían que llenarla, un escándalo sin justificación suficiente y, en definitiva, perjudicial a la causa misma del arte nuevo.

Los católicos estamos desunidos, y no sólo en lo artístico; también en lo político, en lo social y en tantas cosas más. Sería muy hermoso que no aconteciese así, pero hay que aceptar los hechos como son, sin perjuicio, claro es, antes al contrario, de esforzarnos por mejorarlos. Vivimos un tiempo de desgarramiento. ¿De quién la culpa? Nosotros tenemos demasiados problemas espirituales, ellos, demasiado pocos. Unos y otros estamos muy lejos—tal es el sino de nuestro tiempo—de la clara, sencilla y gozosa plenitud del espíritu.



¿NO HA VISTO USTED «EL JOVEN MUSICO», DE SURO?
AQUÍ LO TIENE.

Simultaneidad existe en todo cuadro de pintor, en el sentido que alude a las distintas transformaciones o emociones repartidas en el contenido espiritual de una obra. Nos referimos, por tanto, a una condición de simultaneidad de carácter unitivo, de cuya presencia sea lícito establecer la homogeneidad viva de la obra creada. Así, por ejemplo, ninguna obra de arte, sea escultura, pintura, música o poesía, se autoexpresa partiendo de la solitaria concepción de su virtud cualitativa. Dicha concepción, por naturaleza, debe de tener una propiedad inequívoca, al producir un ente especial, o sea una similitud única; mas esto no destruye la idea de la participación de esencias contrapuestas dentro del orden formatriz que delimita la concepción misma. Hablamos de la obra de arte, por supuesto. Creemos que su función es del todo pareja a su libre reversibilidad, la cual permite fundir las hondas apetencias del temperamento o de la sensibilidad del artista. No hay obra auténtica que no participe, en menor o mayor cuantía, del atributo concomitante-inconsciente a que nos referimos. Pues la verdadera obra, se sabe, abarca en sí una acción de vivacidad tan vasta, tan absoluta y unísona, que resulta necesariamente una abstracción puramente imaginable. De aquí que la frase de Walter Pater: «Todas las artes aspiran a alcanzar la música», tenga una resonancia tan flagrante de verosimilitud. La teoría por nosotros expuesta de la simultaneidad de una obra individual fija la cuestión en el punto siguiente: que dicha obra alcanza a poseer, en el momento natural de la creación, un específico esquema de distribuciones abstractas fundamentales, cuya objetivación permanece determinada merced a las precisas infiltraciones de otra esencia primordial. Vemos en la arquitectura gótica «la música petrificada» («La torre de Dresde es una *sinfonía*», pudo afirmar Spengler). Vemos en la música de Strawinsky lo pictórico en ondas sonoras. Vemos en Tamayo, como ya hubo de observar Cocteau, la poesía.

En el cuadro titulado *El joven músico*, de Darío Suro, se constata la verificación extrínseca de una simultaneidad compartida por primordialidades puras. Su hallazgo resulta obvio discriminar. Pre-

viamente dosificadas se hallan visibles en la espiritualización plástica de lo musical y, por otro lado, en la aparición culmínica del aspecto mágico. Por último, bajo la presencia injerente de lo mágico, podemos divisar, por convergencia, la primordialidad, sin duda más originaria de su simultaneísmo: lo racial. He aquí, pues, establecido convenientemente el análisis triple de las dinámicas primordialidades del cuadro. En este cuadro, la densidad lírica preponderante en la obra de Darío Suro se diversifica por medio de una fusión neta, acaecida por la síntesis común de los tres factores mencionados. Es por esto que no hemos evidenciado, connotando su acento palmario, la poesía (o el poder poético) que esta pintura pueda tener, como aditamento a la vivencia de lo mágico y de lo músico. Sin que por esta causa neguemos en el cuadro su concreta atmósfera poética. Ahora bien: si ha quedado omitida por nosotros en el análisis, lo hemos hecho por creer precisamente que unas vivencias tan poderosas como las resaltadas, y que tan claramente se expresan en el cuadro, aleja de éste la seducción lírica del motivo. Tal vez sea porque en su magia irradia su propia poesía. O tal vez porque la poesía de su temática conviértese, por la transparencia del motivo, en lírica musical, en música. Veamos primero este aspecto singular para, finalmente, observar lo mágico conjuntamente con lo racial.

Denunciemos en primer lugar, atraídos por el título mismo del cuadro, la ritualidad de su concepto. El enfoque diferencial del tema decorativo, su fase propia narrática, puede decirse que dimana de una evocación eternizada, muy deliciosamente a menudo, por la pintura desde sus tiempos más remotos. La anécdota de la idealización de la música ha dado lugar, dentro del arte plástico, incluyendo la pintura mural, los vasos y los relieves, a realizaciones que, inspiradas casi siempre por una versión realista más o menos sublimizada, ha sido objeto de tentación de un sinnúmero de artistas. No es ahora el momento de componer, en su origen cronológico, ni siquiera esbozadamente, aunque limitada a la pintura, la historia de sus diferentes versiones musicales. Pues ello nos apartaría, inclusive, de la individualidad de concepción del cuadro que presentamos. Dado que la singularidad de su expresión (de su expresionismo) participa de una figuración sensiblemente imaginaria. ¡Es tan múltiple, en lo pictórico, la escala imaginaria de la expresión musical! Desde Grecia, desde los egipcios y los chinos, desde las representaciones del rey David entonando los Salmos, pasando por Melozzo da Forli, Carpaccio, etc., hasta llegar

a Marc Chagal, la manifestación ideográfica del ritmo y del sonido, ha sido en el arte una ceremonia tan móvilmente celebrada, que no podemos determinar sus arquetipos. Recordemos sólo un ejemplo, al azar: la «Citarista Tebana» del arte egipcio (tumba de Kenamón). El naturalismo amable y elegante, lejos de la complacencia hedonista, de esta obra de un artista del Imperio Medio, acusa una conmovedora simplificación genial, captadora del tema mágico-erótico de la música. El asunto aquí es distinto. Pero puede comprobarse cómo la suave movilidad de manos, templando el instrumento, adquiere una forma de juego, en cierto modo similar a la que toma el flautista del *joven músico* de Suro. En su puro orbe temático, las semejanzas intencionales, dentro de lo propiamente figurativo, alcanza en la expresión musical rasgos muy característicos, de mayor o menor realce. Existe un cuadro de pintor anónimo en el castillo ducal de Meiningen (siglo XVI), que representa a tres damas estudiando música (es curioso controlar la identidad armónica de composición con el cuadro *El joven músico:* en ambas pinturas, el personaje céntrico toca una flauta, teniendo a ambos lados dos figuras extasiadas, cuyas cabezas inclínanse hacia adelante).

Pero es ya hora de describir el cuadro que suscita tales comparaciones. ¿Qué representa el cuadro *El joven músico?* El asunto es simplísimo: un músico desnudo, en actitud idílicopánica, con los ojos cerrados y tocado de un sombrerito blanco, tañe su flauta. Tras él asoman los cuerpos parciales de dos estiradas figuras, creemos que femeninas, ostensiblemente torturadas bajo el arrobo auditivo. Esto es el cuadro. El músico aparece en primer término, como figura señera, en su apariencia actuante. Ahora bien: toda la integradora expresividad musicalista de la descrita composición estriba, por encima de su mero conceptismo, en la sinuosidad dibujística del cuadro: en la geometría, en la arquitectura de sus formas deslizantes, que se complementan musicalmente unas con otras. Y esto, esta insinuante organización de los volúmenes y de los espacios rítmicos, se une a la identificación del motivo con voluntad de estructura sonora. De aquí deriva el fenómeno musical del cuadro: de su mímica autónomonorrítmica y de su mágico sopor, adivinado en la tríptica secuencia de las figuras; figuras abismadas en la atmósfera soñolienta del encantamiento músico. Fijemos la atención en los cuellos alargados (parecen tubos de órgano), en el vientre, inflado de viento eólico, del flautista fálico: todo ello denotando la sublimidad eróticorreligiosa de la comprensión metafísica de la música.

Introduzcámonos, en este instante, en la magia palpitante, aunque serena y votiva, de este cuadro. La pregunta qué es magia debe ser previamente dirigida antes de establecer una clase de magia especial, capaz de ser estimada en el cuadro. Por magia entendemos algo indescriptible, sumamente secreto y, al mismo tiempo, externo, cuya capacitación obra bajo la luz de una polaridad fluyente. Es decir: lo que se revela con fuerza tal que obtiene una efusión exterior *reconocida*. Esta «exterioridad» se estima comúnmente como sobrenatural. No hay magia que no fluya, que no goce de esa brotación particularísima de su sutil origen desconocido. El hombre nace al mismo tiempo que la magia. Pero estas disquisiciones nos llevarían, sin duda, a ciertas categorías afirmativas, que aquí no encuentran ámbito suficiente. Subrayemos tan sólo, de manera precisa aunque rápida, el hechizo mágico de este cuadro. Cuando el negro danza, o cuando el negro toca, su ejercicio ritual se halla ligado a su ser ignoto, entregado sintomáticamente a una gracia o un estado peculiar de expulsaciones recónditas. O sea: en ese momento, la criatura (fantasiosa y fantástica) aprehende de modo subterráneo la sustancia dramáticocósmica de su raza. ¿Por qué la magia de este cuadro presenta acusados sedimentos dramáticos? La asimilación que el pintor ha tenido de la raza antillana: raza dolorida, truncada, espectral. En esta asimilación radica la respuesta de su dramatismo. Y de este dramatismo ha querido dejar el pintor una huella de hechizo dulce, calmado, extrañamente sinfónico.

CARLOS EDMUNDO DE ORY



SIGUEN LAS PRECISIONES

No son solamente las nociones de espacio y profundidad las que hacen del paisaje un arte tan difícil y complicado; es preciso considerar también la falta de homogeneidad de los elementos: un cielo vacío o un terreno desierto, demasiado grandes, por una parte; por otra, detalles demasiado pequeños—matas, piedras, personajes, animales—. Un desnudo, un retrato, en cambio, por los planos de su misma naturaleza que ofrecen a la luz, facilitan el modelado general y militan en favor de la unidad necesaria. Todo en el cuerpo humano, inclusive las arrugas, está proporcionado: el cabello mismo se agrupa en rizos o mechones. ¿Qué decir de la naturaleza muerta, en que los pliegues de los paños se calcan sobre los perfiles de los objetos, los cuales, creados a medida humana, ofrecen forzosamente un parentesco de estructura?

La dificultad esencial, para el paisajista, es obtener la unidad manteniendo las relaciones reales entre elementos disímiles.

A. LOTHE

DICE

FRANCISCO CAPULETO

No hago arte abstracto, porque el arte abstracto, hágase con una materia tan noble como la piedra, o tan innoble como el papel, es y será arte puramente ornamental.

No hago pintura tontamente imitativa, porque me aburre.

No he pintado hasta ahora paisajes, por creer que un paisajista neto, llámese como se llame, no será nunca trascendental en la historia del arte, en donde no encuentro ningún nombre que pueda compararse a un Piero della Francesca, el cual pintaba el paisaje como una parte secundaria de su obra, o a un Picasso, quien, como Velázquez, ha pintado paisajes que pueden contarse con los dedos de una mano. Claro está: prefiero un paisaje de nuestro Palencia a la obra total de un Benedito o un Sotomayor.

No hago pintura «sugerente», «poética», «interesante» o «misteriosa», porque creo que la gran pintura llega a ser misteriosa, poética y todo lo demás a fuerza de ser concreta y clara como un mediodía del Sur. No hay que darle toda la importancia a la materia, pues no puede uno olvidar que es solamente el medio para representar un mundo. No puede tampoco uno darle toda la importancia al motivo y olvidarse de la materia; lo ideal es un milagroso equilibrio.

Creo que la pintura, como arte puramente plástico que es, debe estar más cerca de la arquitectura y de la escultura que de ningún otro arte.

Creo que tenemos que ir hacia una pintura de valores formales y humanos, y poder decir algún día, como Leonardo: «Yo hago lo que tú haces, pero tú no haces lo que yo hago». Esto es muy importante.

Si de todo esto, buen amigo, saca usted un concepto estético, estupendo; que este concepto le parece a usted dictatorial, estupendo también; pues creo siempre en las dictaduras con talento. Ahora bien, por favor, déjeme decir que hoy pinto así porque pienso así; mañana no sé cómo pintaré porque no sé cómo pensaré.

SALMODIA AL PINTOR JOAQUIN VAQUERO

Sí, Joaquín Vaquero, ya iba siendo hora de que nos pintases
un mundo,
un mundo lleno de aire, con un gran cielo donde van a pasar
cosas.
Para eso tienes espaldas de tamaño de tronco benévolo
y manos de arador, suaves de tanto barro, y ojos de pupila.

Acude con tus grandes pisadas, y con la escolta de tu cómplice
hijo,
dispuesto a seguir llamándose «Joaquín Vaquero» por los siglos
de los siglos,
porque éste es trabajo para muchos brazos y muchos años, ciñéndole
entre todos difícilmente, como el tronco de la *sequoia* milenaria.

Ea, agarrad el remo, hasta que todo esté amueblado con rocas,
y todos los tubos de blanco como lagartos despanzurrados de
una pedrada,
sin que importe que haya que volver más tarde a terminar;
porque es hora,
porque hacen falta peñas para sentarse, árboles que no
los lleve el aire.

Sin demasiados pasos atrás, sin entornar demasiado los párpados,
y si a la tarde estás cansado, entonces te dejaremos hacer
tu picardía,
sacar una luz de Belén por detrás del horizonte profético,
soltar el pájaro, guiñar el ojo desde el rincón de la llanura.

Tú, el menos arqueológico de los hombres, vuelves de tu paseo
por las afueras del tiempo,
abrigado en tu poco de neblina de melancolía, de gaita sil-
bada para adentro
y pintas con el barro de la Vía Apia que trajiste entre las suelas,
poniéndole encima una hierba india que yacía en el bolsillo
de la cazadora.

Joaquín Vaquero, pinta el andamiaje de la tierra, la roca viva
de siempre,
que va a hacernos falta ahora, que queremos plantar el pie
donde no resbale,
en lo mineral y en lo festivo, en el amor y el barro, entre los
huesos;
pinta el borde del mundo, el fulgor de una edad deshabitada:
da de comer a la esperanza.

José M.ª Valverde

¿NO HA VISTO USTED «FIGURA EN GRIS», DE MORAÑA? AQUÍ LO TIENE.

Posición harto difícil la de un pintor cuando quiere opinar sobre la obra de otro pintor que se sitúa en contraria trayectoria. Recordaré aquella conversación que sostuve con Orozco, a propósito de mi exposición en México. En el catálogo de la misma aparecían dos juicios críticos: uno de Alfonso Reyes y otro de la pintora María Izquierdo. Orozco me aconsejaba que llevase mi exposición a Nueva York. Pero me decía: «Oiga usted bien: no incluya opiniones críticas de ningún pintor en sus catálogos. La peor opinión de un pintor la tiene otro pintor.» No sé si, en realidad, Orozco llevaba razón... Es difícil que un pintor se desprenda de su mundo. Siempre está perseguido por sus objetos. Lucharé por desprenderme de los míos, de mi raza, de mi aire. En pocas palabras: de mi arquitectura (Santayana dice que hasta el aire es arquitectura), para penetrar en otro aire: en el de Moraña. El aire de Moraña nos sopla de manera clásica, suave, sin impulsos agresivos. Aire que envuelve a los objetos de manera grácil; que los transforma en *manuabilidades*, en pedazos táctiles, tocables.

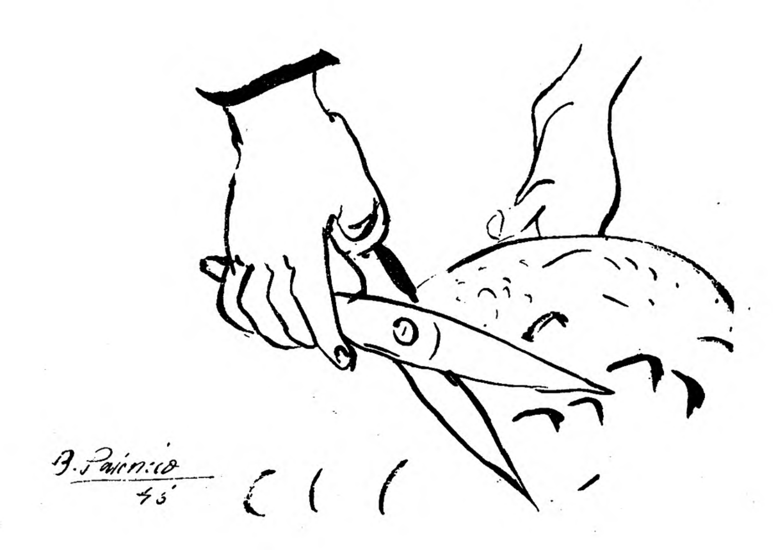
El *eje* se me antoja la palabra más urgente para definir los dos bandos pictóricos de hoy. Uno: Eje Picasso-Braque-Miró-Tamayo-Pignon. Otro: Eje Orozco-Ensor-Rouault-Solana-Warroquier. Esto es: El Eje Clásico y el Eje Barroco. O somos clásicos o somos barrocos. No hay otra salida. No hay otro camino.

La *Figura en gris*, de Moraña, presenta el reposo, la quietud de todo cuadro clásico. Los colores están puestos para ser tocados. Para ser medidos. No hay fugas en ellos. La evasión del color no existe en este cuadro. Hay colores que se quedan, que se agarran en el cuadro, inmudables. Los hay, por el contrario, que se saltan de la tela, colores viajeros, que pasean por los salones y luego regresan de nuevo a ocupar su sitio, a dormir su sueño. Los colores del Greco o los de Velázquez se me antojan mudables, cambiantes, viajeros. He querido retener los colores de *Las Meninas* y nunca he podido fijarlos en mi retina. Cada vez que contemplo esta obra, el perro se me hace más o menos ocre, y la infanta Margarita, más o menos rubia. Se establece una verdadera mutación del color. Fenómeno que no me ocurre con los colores

de Rafael en su magnífico retrato *El Cardenal,* del Museo del Prado. El color siempre es el mismo. Nada me cambia. Con Picasso sucede otro tanto. Con Rouault, lo contrario. Una obra de este último cambia, como cambian los vitrales de Chartres con la luz del día. El color de Picasso siempre es fijo. Está *puesto* para que no se quite, para que no se desprenda más. Algo parecido acontece con el cuadro de Moraña. La *Figura en gris* no es un Picasso: es una asimilación picassiana.

Una de las mejores cualidades de Moraña en esta obra suya es su manera sensible de discurrir el color. No hay momentos de elocuencia barata. Su dibujo es fácil, directo. Sin titubeos. Firme por insinuación, no por precisión. Con este cuadro, Moraña nos *insinúa.* No nos dirige. Se aparta del discurso tecnicista. Las gamas se suceden, ordenándose en su perfecto equilibrio: el tono. Tonos austeros los que emplea Moraña en *Figura en gris;* tonos despojados del abusado truco de los contrastes, de la explosión colorística al uso.

DARÍO SURO



LA PINTURA DE ZABALETA

POR

MANUEL SANCHEZ-CAMARGO

Una inteligente insistencia de la Academia Breve de Crítica de Arte, que, año tras año, ha puesto el eslabón de Zabaleta en un curso de selección, ha dado a este «difícil» pintor el sitio justo para que la mirada del espectador no tenga que poner descubrimientos, sino, por el contrario, ratificar una manera y un modo que venían ya con el refrendo de un grupo de hombres de buena voluntad pictórica al servicio del milagro de Zabaleta. El milagro de este artista es un milagro popular, sin otra raíz que la buena digestión plástica de un mismo paisaje y de una misma intención. El paisaje es pequeño—de pueblo—, y en él ha trabajado Zabaleta con la constancia de quien sabe lo muy empeñado que es encontrar la razón de ser del color en una aplicación directa de interpretación. Hombres y cosas de Quesada, pueblecito perdido de la provincia de Jaén, más tarde ampliado por unas estrictas visiones de Castilla, es el temario de este pintor callado, cabizbajo y silencioso, que oyó el comercial consejo picassiano de que «pintara en Quesada y expusiera fuera» del recinto de la creación. Cualquier lienzo de Zabaleta puede ser punto de partida para entrar por el camino de su pintura. Escojamos al azar uno de los lienzos expuestos en la Bienal, cuyo conjunto ha sido premiado con un alto galardón, el titulado *Hombre comiendo*. En él aparece un campesino con toda la brutal sorpresa del encuentro. Sobre un agrio círculo plástico, como indefectiblemente tiene que ser, en donde los caminos se estrellan con la gama de los azules hasta el prusia o en los verdes enteros y franceses, se destaca el rostro de este hombre de veta carpetovetónica, duro de facciones, cuyo dibujo está siluetado por el mismo pincel y cuyas características están tomadas en el instante preciso que es necesario para que las referencias tengan ese aire que casi llega a la caricatura—a fuerza de apurar la expresión y en el más alto sentido—y puede servir para etiqueta de un aguardiente fuerte y barato. Pero el pintor ha sabido que la verdad, y su verdad, no podían conjugarse en la plástica de otra manera que de esa forma violenta, agresiva de color y en superficies sin rugosidades, como imponentes carteles

que anuncian a una humanidad reducida al mínimo, después de pasar por ese microscopio de la sensibilidad de Zabaleta, que los deja reducidos a términos que pueden servir para que la proporción surja en su más honda significación.

Una labor, muy a lo Cézanne, en la paciencia y dureza de la búsqueda, distingue a Zabaleta alejado en su soledad frente al paso del tiempo con una vocación de anacoreta de la Pintura. Si al retirado autor de Aix le distinguió ese anhelo de aprendizaje, el hecho voluntario le une a este recoleto Zabaleta de tristes ojos a quien vemos, día tras día, intentando descubrir el color exacto que le permita obtener la tranquilidad después de pasar tiempos y tiempos y pintar cuadros y cuadros frente al abierto balcón veraniego de Quesada que le ofrece el mismo monte morado, violeta, azul, rojo—así, sin intermedios ni complementarios—, y al que el pintor intenta desentrañar el secreto en una continua depuración. Zabaleta ha impuesto su milagro tras muchos intentos de llevar humildemente su hallazgo por las mesas de la atención hasta que Eugenio d'Ors, en alianza intelectual con el artista y en admiración total, ha puesto sobre los demás el aviso. Zabaleta tiene una profunda raigambre geográfica, hasta tal punto, que, cuando su paleta se evade de este tema y sigue otros caminos generales, queda como suspendida, sin tener el cimiento que la sostenga, defina y afirme.

Sí; este pincel estuvo en su iniciación mojado en la inspiración, y el óleo de Benjamín Palencia ha pasado a otro trance distinto, aunque con un mismo afán ideal. La fuerza de la pasta del maestro se ha tornado ligera, a veces casi acuarela, en este pintor jienense, aunque con el mismo deseo de penetrar en la medula de tierras y hombres. La fase geológica de Palencia, tan estremecedora, se ha tornado más amable en Zabaleta, que con la abundancia de referencias ha diluído el sonido, que ahora, en vez de grito estentóreo, es simplemente una importante voz que quiere cantar la totalidad de un estado sentimental concreto y parcial. Lo universal se sintetiza en un apartado, y el pueblo, con toda la alta significación que tiene el vocablo, se aparece en la obra de Zabaleta con elementos de gran cartel de crimen, aunque el propósito y la idea sean bien distintos. La historia de un lugar, en sus luces, en sus calles, y en esa plaza que recoge los latidos dispersos, tan conocida en la pintura a través de este pincel, cobran un rango y una definición. Esas mesas llenas de objetos extraños, o dispuestas para los yantares, son de por sí explicación de todo

un sistema emocional reducido a límites y afirmaciones determinadas, tanto, que un cuadro se hace síntesis de una ínfima parte de la historia de esta humanidad avecindada en Quesada, la perdida villa que ya tiene conocimiento general. A igual que este hombre, frente a su plato de gachas, que nos lleva a toda una teoría, podríamos elegir cualquiera de esos niños sumidos en rosas y violetas, trepidantes de reflejos de sol, a los que el pintor ha sorprendido en la puerta de una cuadra, en un banco solitario del pueblo o en medio de los campos, esperando algún santo advenimiento que les haga salir del éxtasis y del sueño del pueblo. Cada figura constituye, pasada por Zabaleta, un poco de historia de Quesada y de España. Cualquiera de sus tipos tienen a su favor una literatura dispuesta a resucitar vidas y haciendas espirituales. Es pintura propicia para en su torno huir de irrealidades y encontrarnos con esa verdad que ha desnudado felizmente el pintor en colores que semejan estar en esqueleto cromatizado, lanzando con su fuerza lumínica el secreto que les ha descubierto Zabaleta.

Sobre esta pintura entintada, sumergida en luces fatuas, que se producen bajo la potencia mayor del sol como raros fantasmas a los que les estuviese permitido unir dos efectos contrarios, se pueden fundamentar axiomas de muy diversa índole, tanto aplicables al estudio de esta extraña paleta—tan importante—como a las significaciones que pretende desentrañar. Si difícil es llegar a separar colores en el estudio minucioso de la materia, cuando esos colores están al servicio de la tierra, y si difícil es enterarse de las superficies que rompen en nuestra retina un proceso del violeta o del verde, más difícil, aun para los no iniciados en la perfecta comprensión, es el magnífico acorde que ha logrado este pintor silencioso y austero, que ha puesto la estación y parada de Quesada en las rutas pictóricas del mundo.

SEGUIMOS PRECISANDO

La forma artística no es un algo anterior que se trata de imprimir en la materia: sólo tiene existencia en la materia.

FIEDLER



ACROSTICO

*A*bre la caja del reloj oscuro.
*P*iensa el color que en el matiz acosas.
*E*nciende las esquinas de las rosas.
*P*ídele al tiempo su raíz de muro.

*E*stá el iris del arco más seguro
*C*autivo de tus negras mariposas,
*A*hora que en el tiempo y en las cosas
*B*ebieron, con la luz, su amor impuro.

*A*usente ya del pétalo y la brisa,
*L*impio tu corazón de sombra y sueño,
*L*evantarás tu lágrima en tu risa,

*E*mpezarás a ser tu propio dueño,
*R*emoto del pincel mojado en prisa
O argonauta feliz desde tu empeño.

RAFAEL SANTOS TORROELLA

¿NO HA VISTO USTED «LA NATIVIDAD», DE LARA?

AQUÍ LA TIENE:

Pedir a un pintor juicios sobre otro pintor es un riesgo que vale la pena. Así, el objeto a criticar y nuestra intimidad se hacen problema, y, claro es, como en todo problema, hay que dar con la solución.

Esta solución tiene que venir de lo primero que como pintores hemos de amar: el orden de las cosas.

Así, pues, al escribir unas líneas sobre Carlos Pascual de Lara, yo no tengo más remedio que poner mi intimidad al alcance de todos los ojos, hacer mía la pintura que no he creado y, como si fuera uno de tantos obstáculos plásticos, desentrañarla.

Carlos Pascual de Lara es un pintor joven y exquisito, pero es fácil. Tiene una plástica elegante, pero no conseguida; presenta un sistema de planos, pero no construye. Construir es adentrar, no sumar.

Desconoce el corazón del color, aunque su faceta es auténtica e interesante. Da emoción a los temas, pero no propia todavía.

Tiene dulzura y pincelada limpia. Pero la pintura, además, debe tener cuerpo.

Es inteligente en su dibujo, y cultivado; mas en él veo dos peligros: la facilidad y el eclecticismo. Pintar es encarnarse.

Estudiar, tener concepciones plásticas, conocer el dibujo, valorar el color..., está bien, sobre todo si, como en este caso, la construcción del cuadro se logra plenamente.

Esto veo en la pintura de Lara. A mi entender, este noble pintor quizá no hace arrancar a sus figuras desde el mismo paisaje: las superpone. Sin embargo, creemos que su ambición pictórica es una de las más sinceras del momento actual.

Es desenvuelto y tierno: su valor es la manera de distribuir. Tiene frescura.

Y, para concluir, tómense las palabras de un célebre texto: «No queráis ir hacia fuera. En el interior del hombre habita la verdad.»

BENJAMÍN PALENCIA

DICE

C. PASCUAL DE LARA

En primer lugar, desconozco qué significa exactamente la palabra estética. Por eso no intento dar una explicación estética de mi arte, sino quedarme quizás en lo auténticamente trascendente, por espiritual, de la obra. No es que para mí la estética carezca de trascendencia, pero creo que en todo caso nos ofrece una comprensión del arte en cuanto obra, sin penetrar en el ámbito del espíritu que la creó.

Para mí el arte es un problema de amor. Por ello estimo que la estética (digamos aquí, la perfección, la maestría técnica) de la obra de arte no está en función directa del contenido espiritual. Y digo que para mí el arte es problema de amor porque considero imposible manejar cualquiera de las dimensiones expresivas que se le ofrecen al artista si no existe una vinculación absoluta y directa con todas las realidades que se le ofrecen dentro y fuera de sí. De aquí que tantas veces veamos obras que, sorprendiéndonos por su perfección técnica, nos parezcan vacías de todo contenido e imposibles para el diálogo.

¿Vocación? Yo no pinto porque sí, y si no pintara, probablemente podría seguir viviendo: viviendo, claro está, en su más alto y completo sentido. Y, sin embargo, creo que el arte ofrece el más amplio campo de perfección, excluída, claro está, la santidad a los que veo siempre tan indisolublemente unidos.

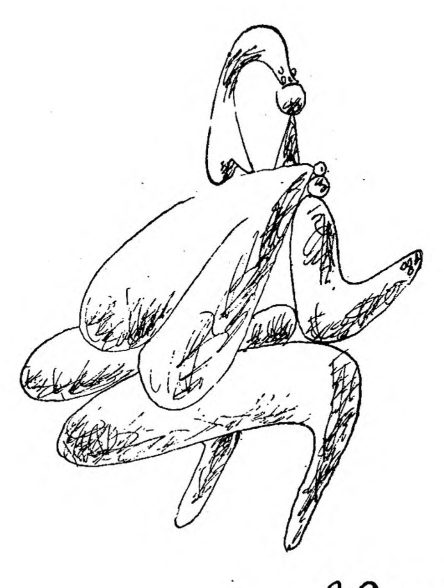
El cuadro, para mí, es el punto de fusión y enlace de mi realidad con las realidades ajenas. Es «el nudo» en el que se unen tiempo y espacio, materia y espíritu, condensando en un punto todas las llamadas que de fuera adentro y de dentro afuera extreman en el artista su «vocación de ser».

Por esto, cada cuadro ha de ser espejo de todo el orden cósmico a que cada hombre se siente llamado (de aquí que el orden y la santidad tengan un punto de tangencia en el infinito).

Por esto, cada cuadro es un pequeño universo en expansión, con posibilidades, dentro de su limitación estática, de una expansión dinámica paralela y pareja a la espiritual del artista.

He aquí por qué yo estructuro mis composiciones de un modo geométrico y con una arquitectura precisa en formas y volúmenes, que permite ampliarlas sin perder la armonía de proporciones.

Entre mi estética y mi ética se interpone todavía una dificultad: la de ensamblar y reunir en un todo armónico, en un solo cuerpo, el contenido y la forma, o sea, la dificultad de preñar de contenido a la forma.



¿NO HA VISTO USTED «FIGURAS EN EL PAISAJE», DE SCOTTI? AQUÍ LO TIENE.

Lo primero que me sorprende de la pintura de Scotti es su entronque con una tradición genuinamente europea. Claro que esto mismo podría decirse de la pintura argentina en general, directamente dependiente de París en algunos casos, y en otros—los más—vinculada por un ancestro de sangre con las formas más trascendentes de España e Italia. Sin embargo, hay un momento en la vida del auténtico pintor de América en que vuelve los ojos a la misma, como a una niñez ideal, para hacer con la tradición europea una síntesis de fuerza. Así podría quedar expuesto brevemente mi concepto de Scotti; pero he aquí ese trío de desnudos expuestos en el Museo Arqueológico. Visto de una manera superficial, parecería una derivación suramericana de la, en cierto modo, totémica pintura del centro del continente y Méjico. Visto más fríamente, se agranda por momentos la idea de su vinculación europea. Alguna intención cezanniana y un cierto sentido universal y eterno lo hacen descender alternativamente de Francia e Italia; pero además de todo eso hay en él una telúrica fuerza, que lo define por sobre todo como auténtico pintor de América.

CARLOS PASCUAL DE LARA



DICE

MANUEL MAMPASO

He llegado a «verdes y redes» como síntesis experimental de mi sentido actual en pintura.

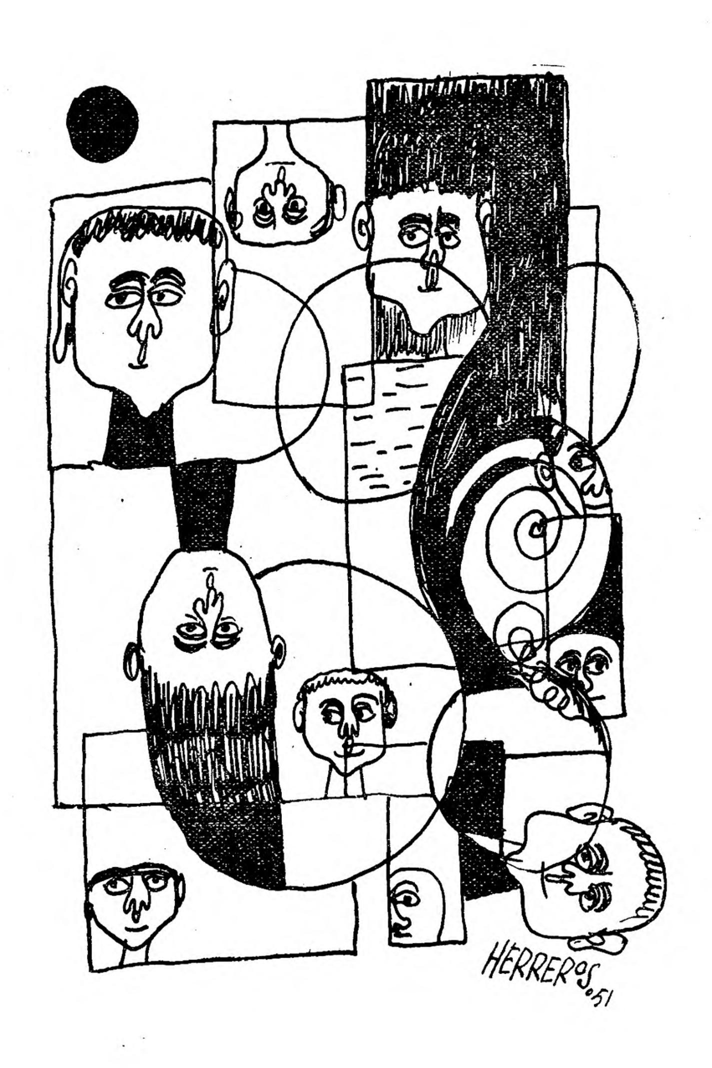
Mi formación inicial fué escolar (Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando) y el Museo del Prado fué mi meta donde el Greco y Goya me hablaban de posibilidades infinitas.

Intuí en España toda la evolución pictórica, desde los impresionistas hasta nuestros días, a través de la obra de Regoyos, Beruete, Iturrino, Arteta, Solana, Vázquez Díaz, Cossío, Lago y Palencia.

Una breve estancia en París me puso en contacto con toda la trascendental evolución desde Cézanne, y recibí la savia nueva que me inyectaban las obras de Picasso, Braque, Modigliani, Chagal, Rouault y Miró, a partir de las cuales y con el cúmulo de sus enseñanzas afiancé mi estética, cuyos conceptos fundamentales son los siguientes:

La forma, el color y la materia son los medios de expresión en pintura que el artista debe traducir en valor estético con un valor en sí mismos, por ser sus esenciales y fundamentalísimos valores auténticos, bien sea en representación de objetos del mundo tangible o traducción de objetos insensibles.

Yo aspiro a la invención de formas (invención total) y busco en la Naturaleza y en las impresiones que ella me transmite mi mundo plástico.



EXTRAÑA METAMORFOSIS DE LA RAZÓN PURA QUE ESTÁ SIENDO MUY APLAUDIDA EN LA BIENAL

6

SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS EN LA BIENAL

POR

RICARDO GULLON

El título de esta crónica—que al lector bien informado no dejará de recordarle las estupendas series críticas de Alfonso Reyes—es demasiado ambicioso. No podré ocuparme de la totalidad de la Bienal. Falto de espacio para desarrollar el tema en toda su amplitud, sólo quiero examinar algunas de las semejanzas y diferencias manifiestas en la pintura, y más concretamente, en la pintura española, sin que sea mi propósito estudiarlas exhaustivamente, ni intentar un examen completo de las tendencias estéticas, ni menos todavía trazar un damero en donde ir encuadrando a los artistas.

Al afrontar críticamente la considerable masa de pintura expuesta en la Bienal, no es posible soslayar la existencia de afinidades y parentescos entre los participantes (siquiera sean tan notorias sus diversidades) ni tampoco conviene olvidar los vínculos que les unen con las tendencias artísticas universales. Nuestros artistas—y hablo de quienes merecen este nombre, no de los simuladores—están menos aislados de lo que la leyenda dice. Su residencia en España no les impide mantener en forma su curiosidad y seguir con atención las experiencias de ultrapuertos para contrastarlas, si merecen la pena, con las propias. Dejo aparte ciertos aspectos de mimetismo, pues ahora no voy a debatir el problema, harto manido, de las influencias en la creación artística.

Con ocasión de la Bienal se ha demostrado la vitalidad de la plástica española, espléndida en sus realidades y prometedora en sus esperanzas. Pese a las sensibles ausencias registradas, hay aquí obras de gran clase, pintura de calidad en bastantes casos, y excelente en algunos, como el de Benjamín Palencia, a quien con justicia se le ha discernido el gran premio de pintura.

Suele reprocharse a la crítica un desapoderado afán de encasillar obras y artistas, violentando para lograrlo las diferencias entre unos y otros y atenuando deliberadamente lo que cada cual tiene de más característico. Con frecuencia oímos protestas contra tales desafueros, que, cuando acontecen, deben ser ásperamente censurados. Pero esas protestas no pueden impedirnos comprobar la existencia de similitudes y proximidades que conviene señalar con pulcritud y rigor si queremos ver el conjunto en su verdadera perspectiva, no caótico amontonamiento de obras diversas, reunidas por el azar, sino expresión ordenada de las múltiples y a menudo contrarias actitudes adoptadas en este ámbito. Prescindiré de las sumarias clasificaciones localistas por reputarlas inexpresivas y no sólo inadecuadas, sino radicalmente confusionarias. ¿Pues qué «Escuela de Madrid», por ejemplo, sería la que incluyera a artistas de tan vario afán como Lara y Caballero, Mampaso y Zabaleta? No; abandonemos la geografía y busquemos ángulos de referencia más esclarecedores y seguros.

Siquiera sea para dejarlos pronto, recordemos a los pintores que, con el fin de entendernos rápidamente, llamaremos «académicos». Sobrevivientes de

un tiempo abolido, de un pasado remoto y difunto, se niegan a dar por válida el acta de fallecimiento, cobijándose en una retórica de grandes nombres que nada tienen que ver con ellos. Si alguien les ataca gritan, escandalizados: «¡Atacan a Velázquez, a Goya!» Inocente ardid, pues ya nadie les cree. Su patrono no es Velázquez; más bien, si acaso, Moreno Carbonero. El amor a Velázquez, la lección de Velázquez, está en otra parte: en los rutilantes paisajes de Benjamín Palencia, en los soberbios empastes de José Caballero, en los esfuerzos valientes y arriesgados de los pintores jóvenes. El academicismo seguirá viviendo, como hasta ahora, extramuros de la invención y del esfuerzo, por no decir, como tal vez fuera más exacto, extramuros del arte. No sería justo, en algún caso, negarle destreza manual y habilidad artesana. Pero eso es todo.

El caso Vázquez Díaz, tan antiacadémico por otra parte, es contradictorio. Hay en su obra vacilaciones e inseguridades reveladoras de una radical incertidumbre respecto a la legitimidad de ciertos avatares estéticos. ¿Cómo es posible, nos preguntábamos, que la misma mano que pintó el *Retrato del escultor Tspline* se complaciera luego en levantar las rígidas máquinas del «monje militar» y de los «monjes blancos»? ¿Cómo es posible que el autor de aquel excelente cuadro, todo en matices y delicadas armonías, construyera estas figuras sin gracia, mecánicas, y sin espiritualidad? Quizá se deba aludir a una «buena época», ya pasada; pero mejor convendría buscar explicación menos simplista y preguntar si no está incurriendo Vázquez Díaz, desde hace tiempo, en una deformación de la pintura, por deseo de poner en ella trascendencias que no le convienen, dejándose llevar por fantasmagorías y alucinaciones hacia un pretendido zurbaranismo, españolismo o Dios sabe qué, en vociferante discordia con su espontaneidad natural, con su primor del impulso inicial, del arranque vivo, alegre y juvenil.

Un cuadro de Vázquez Díaz lleva el título que podría resumir y cifrar toda su producción válida: *La alegría de pintar la vida.* Esa alegría apenas se nota en la aportación del artista a la Bienal; mas con recorrer unos centenares de metros y desplazarse a la exposición «Reflejos de París», organizada en el Liceo Francés, la hallaremos inequívoca, dulce y firme, en lienzos como *La parisina* y *El estudio de Juan Gris.* El Vázquez Díaz de esos lienzos es el buen Vázquez Díaz de la pincelada airosa, sucinta y expresiva. Tal es su camino, y por allí hubiéramos querido verle marchar siempre, sin preocupaciones extemporáneas, sin ceder al ambiente enrarecido que le incitaba a transigir, desfigurando la finura primera, el original destello, para asemejarse a quienes le eran inferiores. Curiosa historia la del pintor andaluz (la de su arte, quiero decir); registra vacilaciones y retrocesos, momentos de inspiración lograda junto a los de inspiración forzada y torcida hacia lo que llamaré sin ambages «el mal camino».

En la misma sala que Vázquez Díaz, y en otras, se alinean las obras de cuatro o seis pintores, entre quienes no será fácil establecer lazos de parentesco. Intentemos, entonces, puntualizar oposiciones y diferencias. Pancho Cossío y Benjamín Palencia son dos extremos: la pintura de Cossío está elaborada pacientemente, sin imaginación, buscando la perfección técnica a golpes de espátula, hasta dar a los cuadros una lisura perfecta, al parecer indestructible. La pintura de Palencia nace como una llamarada en la exaltación del color y la pincelada, que vibra, crepita y se enciende por la pasión del in-



ventor; está constituída nerviosamente, con dinámico y animado pincel; sobre el lienzo, la pasta queda rugosa, áspera, encrespada.

Entre Vaquero y Palencia, las diversidades, no por ser de otro orden, parecen menos importantes. Vaquero es pintor de tierras calcinadas, yertas, de apariencia desértica; en su paleta predominan los grises, las tonalidades sombrías y tétricas. Su España tiene aspecto fantasmal, notoriamente desacorde con las impresiones transmitidas por Benjamín Palencia, para quien la tierra castellana tiene una fuerza y una vida manifiesta en la vibración de colores fuertes—amarillos intensos, rojos penetrantes—y en lo fulgurante del toque.

Sunyer recuerda a Vázquez Díaz; no en su pintura, pero en sus contra-

dicciones. A las telas que expone en la Bienal—muy inferiores a las de otro tiempo—les falta vitalidad. Tienen, es cierto, perfección artesana; mas pueden ser clasificadas en esa zona neutra de las obras compuestas por inercia, con más oficio que vigor.

El lenguaje pictórico de Miguel Villá es acaso demasiado racionalista; recuerda a Cossío por el pulimento de las telas; pero ¡cuán distinta la finalidad de uno y otro! La pasta se adensa hasta el relieve, procurado incluso mediante el empleo de materiales supletorios. Su técnica es eficaz, siquiera no tan consistente como la desearíamos. Hay aquí, también como en Cossío, un inventor, preocupado por los problemas de oficio, que desdeña, paradójicamente, la invención. (Tal vez su inventiva sólo pueda ser operante a condición de reducirse a esas cuestiones.) Villá, Palencia, Vaquero, Cossío y varios más pueden servirnos de útiles términos de referencia para medir la diversidad de intenciones con que se acercan los pintores a la realidad. Recordemos, todavía, a Gregorio Prieto, para quien el paisaje, como en Chirico, está poblado por extrañas presencias: hombres como estatuas, arqueología entre naturalezas que se quieren fantasmales; preferencias por el paisaje ilustrado con figuras, con objetos: toros de Guisando, molinos, ruinas «clásicas»...

Junto a estos pintores hallamos un grupo de artistas más jóvenes, entre los que hay algunas figuras interesantes. José Caballero, por ejemplo, es uno de nuestros plásticos mejor dotados: sabe hacerlo todo y todo lo hace bien, con pasmosa seguridad de mano y conciencia clara de lo que quiere lograr. Vuelve ahora de muchas cosas, abandonando los relentes surrealistas que hasta ayer mismo se agolpaban en su obra y ponían en ella acentos literarios que la disminuían plásticamente. Está encontrándose a sí mismo y consiguiendo una capacidad de abstracción, gracias a la cual sus cuadros, sin perder su delicada gracia, adquieren hondura y densidad.

No, no es Caballero un pintor literario. Su pintura se aleja cada día más de la problemática surrealista y va depurándose en busca de la sencillez. Las formas son más sobrias y la composición desdeña la faramalla accesoria para atenerse a lo esencial, a lo significativo. Sus cuadros recientes están concebidos con originalidad y resueltos con deliciosa finura: el asunto importa poco, pues el ardor creativo se desplazó hacia los efectos puramente plásticos. Bajo la presión de la forma y el color, los objetos revelan una fuerza secreta, que bien pudiéramos llamar su sentido, ya no coartados por la servidumbre al tema.

Zabaleta, cerca de Caballero, viene de otra parte, y marcha en distinta dirección—¿o quizá, bien considerado, siguen ambos la misma senda?—; coinciden en la voluntad de luchar por una pintura sin concesiones, expresiva de personalidades que, siendo diferentes, habrán de producir obras que, precisamente por ser sinceras, no se parecerán. Zabaleta está cerca de Benjamín Palencia. Menos apasionado, menos impulsivo acaso, su pintura es asimismo luminosa y ardiente. No llega a la pureza de color que Palencia alcanza; pero sus cuadros tienen un cromatismo significante, que destaca del modo adecuado los valores formales propios de las cosas traducidas. Un mundo esplendente surge ante nosotros, y, en él, cada imagen logra su plenitud, su eficacia total, esforzándose por transmitirnos todos sus secretos y, con ellos, la emoción del pintor. Pintor de filiación acusadamente moderna, viva y actual, que en las cálidas policromías de sus cuadros ha puesto un alma ente-

riza, severa y soñadora. Eugenio d'Ors señaló en Zabaleta el don de sueño. Y ahí está, encendiendo luces palpitantes, abriendo caminos desde la necesaria soledad del imaginativo, que acierta a ver la realidad en sus auroras más puras, en sus más refulgentes melodías. Sus cuadros chisporrotean, pero dentro de un orden, dentro de una composición sazonada, medida, urgida por la voluntad de expresar efusiones sin consentir desbordamientos.

Entre Palencia y Zabaleta, las semejanzas son notorias; entre ellos dos y José Caballero no parecen, a primera vista, registrarse similitudes. Pero yo me atrevería a sugerir una coincidencia de actitudes, porque todos tres siguen una misma línea de avance y depuración de la pintura hacia lo plástico puro, hacia la proclamación de la absoluta superioridad de los valores plásticos, es decir, hacia la abstracción. No se confunda ahora, como por lo general suele hacerse, la abstracción con lo no figurativo. Pintura abstracta, como he dicho ya varias veces, y sin duda será necesario repetirlo otras muchas antes que la gente empiece a darse por enterada, es cosa distinta de pintura no figurativa; el pintor Bazaine lo ha dicho con entera precisión y con entera exactitud: «El poder de interioridad y de superación del plano visual que constituye la abstracción, no es función de un grado mayor o menor de parecido entre la obra y la realidad exterior, sino entre la obra y un mundo interior que engloba al otro y se dilata hasta los *puros motivos rítmicos del ser*. Zola es menos parecido a su mundo interior (menos abstracto) que Mallarmé. Cormon lo es menos que Klee; pero Klee lo es menos que el *aduanero* Rousseau. Y Kandinsky es mucho menos abstracto que Breughel o Vermeer: este último bien pudiera representar, en toda la historia de la pintura, el más extremo grado de la abstracción.»

Estas palabras de Jean Bazaine son definitivamente esclarecedoras. Pensemos, partiendo de sus conceptos, si no será adecuado considerar a Palencia, Zabaleta y Caballero, como pertenecientes a aquella estirpe de artistas para quienes el mundo interior no es un mero reflejo de la realidad, sino algo distinto, más vasto, puesto que la incluye, y más profundo, puesto que alcanza zonas situadas encima y debajo de ella. Y no están solos. En Caneja, en Ramís, en Aleu, en Mampaso, en García Vilella y en bastantes más, se observa idéntica fidelidad a lo esencial. Abstractismo ambicioso, unas veces figurativo y otras no.

El arte no figurativo está escasamente representado en la Bienal. Si la clasificación se intenta con cierto rigor, será preciso excluir del grupo a pintores como Mampaso y García Vilella. Ni es posible confundir a los cultivadores de una pintura traspasada de reflejos oníricos, como la de Cuixart, Tapies, Ponç y Tharrats, con el arte de formas irrepresentativas preconizado por Kandinsky y sus discípulos. Esos cuatro pintores—todos ellos menores de treinta años—están en la línea de un surrealismo renovado, sin tantos arrastres turbios, menos barroco y confuso, pero, al fin, distante de la no figuración. Yo he creído ver en un cuadro de Ponç la figura del diablo según la encontramos representada desde el siglo XV, y precisamente en una de las tablas (procedentes de la colección Weisberger) colgadas en el Museo del Prado. No creo que se trate de imitación, ni siquiera inconsciente; pero la semejanza es clara. Saltándose cinco siglos, el pintor actual ha encontrado en su fantasía una imagen tradicional, una figuración—sí, figuración—quizá extraída del inconsciente colectivo. Tapies es quien, de este grupo, expresa sus intuiciones

con más acuidad; todos, por su juventud y su inquietud, parecen en vísperas de cambios sustanciales, que es de esperar les conduzcan a la eliminación total de los elementos espúreos, todavía emergentes en su pintura.

Quisiera demorarme en el comentario valorativo; pero en esta coyuntura debo dedicarme preferentemente a la tarea de exponer, a grandes rasgos y sin demasiada insistencia, las relaciones estéticas que afloran en la Bienal. Junto a esta pintura imaginativa, de matiz surrealista, las composiciones de Mampaso, alusivas a una realidad transfigurada, resultan menos figurativas, quizá porque los contactos con los objetos se establecen en un plano profundo y con formas sencillas. Ramís—en quien hallo reminiscencias de Juan Miró—, Millares y Planasdurá están situados en lo no figurativo, con pasión y resolución. Los ideogramas de Millares, como las composiciones de Planasdurá, tienen gran brío expresivo, originado en la decisión de construir el cuadro como un orbe sin conexión con la realidad, ordenando los elementos de aquél de acuerdo con sus respectivos temperamentos. ¡Cuánta distancia entre la dinámica pictografía de Millares y la severa arquitectura de Planasdurá! Sus cuadros dicen cuán hondas y vibrantes son las sugestiones líricas implícitas en esta pintura.

Si en Rogent y en Macarrón está viva la lección de Matisse, y hasta diríamos la inclinación a un fauvismo moderado, el ejemplo picassiano se nota aquí y allá en múltiples obras de diversos pintores. Curiosamente advierto en dos o tres de ellos una influencia de insólita fuerza dimanante del Picasso precubista y, más concretamente, de la «época azul». Victoria Aramendia y Pedro Gastó registran el impacto con sensibilidad, y en sus telas vive no ya el colorido, sino la atmósfera picassiana de entonces, en conjunto: figuras deprimidas, colores apagados, melancolía...

Testimonios del contagioso vigor del expresionismo, los cuadros de Muxart están ahí proclamando la vitalidad de esta tendencia, denostada desde todos los frentes—y acaso más desde las trincheras no figurativas que desde cualesquiera otras—, pero que ahora está conociendo en todo el mundo un renacer, o, mejor dicho, un acrecido renuevo de atracción y curiosidad. El expresionismo se halla en contradicción con las tendencias dominantes en las artes plásticas a partir del fauvismo. La reacción contra el impresionismo que tiene su origen en Gauguin y en Van Gogh se basa en el sabio manejo de la deformación, pues conoce y quiere explotar sus posibilidades expresivas; brota como un tipo de pintura especialmente adecuado para expresar rebeldía y dolor. Es bueno que en la Bienal aparezcan tendencias expresionistas, pues de tal suerte cabe contrastarlas con las representativas de otros fervores. Está claro que la violencia y la deformación pueden servir para comunicar y, al mismo tiempo, producir emociones de cierto género. El propósito de los expresionistas, en especial de los alemanes, tendía a suscitar una repercusión, no únicamente de carácter estético, en el espectador, utilizando símbolos y fórmulas de varia significación. Santi Surós es expresionista por la utilización intensa y dramática del dolor, y de él quisiera haber encontrado un número de cuadros suficiente para dar idea completa de sus aptitudes.

Entre los jóvenes no debo omitir la mención de Aleu y Guinovart, pintores interesantes, muy diversamente dotados, en quienes apenas se ha detenido la atención de los comentaristas. Aleu expone un óleo: bastante para señalarnos la gracia de su pintura, mas poca cosa para revelar la extensión de su talento.

Talento estimulado por una imaginación atrevida y servido por una habilidad constructiva, que sitúa cada uno de los elementos del cuadro en el lugar donde mejor sirve a la composición. Estamos lejos de los titubeos e incertidumbres perturbadoramente manifiestos en otros artistas: las figuras no son, en realidad, sino planos ordenados con minucioso cálculo, establecidos en estricta dependencia unos de otros y todos en función del conjunto. Este rigor compositivo es indicio de algo que suele escasear entre los plásticos—y entre los hombres—: una cabeza clara, capaz de concebir y luego realizar sin quebranto lo concebido, antes con los enriquecimientos propios de la creación artística, que, según puntualizó con insuperable claridad el pintor Willi Baumeister, es siempre la resultante de una desviación necesaria.

En los lienzos de Guinovart hay gracejo, invención y humor. Son, hasta en el título, un ataque a la solemnidad filistea, a la pedantería engolada, y concentran en poco espacio un mundo lleno de lirismo e incluso de ternura. Pintura representativa, pero—y esto es lo decisivo—representativa de las emociones y, por tanto, significante de estados de ánimo. Ironía y ternura conciertan su dificultad, pues la primera diríase nacida en instintivo movimiento de protección y autodefensa; contribuyen a matizar la experiencia estética, a darle peculiaridad y significación.

No es posible reseñar todas las corrientes, todas las tendencias que se dan de alta en la exposición. Tal imposibilidad es confortadora, pues viene producida por la persistencia de indomeñables individualismos y por la voluntad, vigente en los mejores, de no ceder a patrones de confección. El artista busca su lenguaje y debe hallarlo por sus propios medios, arriesgándose a errar, para que, cuando el acierto surja, pueda con verdad reputarlo suyo. No le está permitido evadirse de su tiempo, y por eso, sin menoscabo de su originalidad, la obra mostrará huellas de las concepciones dominantes en la época. Carece de sentido la pretensión de resistir a las incitaciones del presente: cercan al artista y le oprimen con tanto ardor que, siquiera por verse obligado a luchar contra ellas, a defenderse de ellas—en los casos de hostilidad y resistencia—, acaba por ceder, hasta cierto grado, a sus insistentes solicitaciones.

He querido destacar en esta rápida reseña la línea progresiva y aventurera que la pintura española ofrece en la primera Bienal. Incomparecientes algunos grandes pintores, pudo temerse que su ausencia desequilibrara la balanza hacia el platillo academizante. No ha sido así, por fortuna, y el vasto equipo constituído por los plásticos renovadores, desde Palencia a Planasdurá, marcha con paso seguro por la senda de las claras esperanzas. ¿Sin excepciones? Digamos sin vacilar que sí: sin excepciones (pues hablo sólo de los auténticos). Con procedimientos diversos procuran llevar a cabo un empeño común: hacer que el arte vuelva a ser invención y la pintura cosa de artistas.

¿NO HA VISTO USTED «EL TORO IBERICO» DE ESCASSI?

AQUÍ LO TIENE:

Sensación de grandeza y de soledad; cielo de altura; tierras tristes; apenas una docena de árboles en lejanía; rocas; recuerdos de otras épocas o monumentos de hombres de otros tiempos, y, recostado a una de ellas, la calavera de un toro con las astas dirigidas al cielo, y a la izquierda del cuadro, en su parte baja, un nombre: Escassi.

Pintura flúida—pincelada larga—color difuminado; valoración esquemática; dibujo aparente, grueso, fuerte, intencional; morados, malvas, ocres, tierras, dorados: paleta sorda y clara a la vez. Blancos de gran intensidad. La anécdota comiéndose a la anécdota. El toro ibérico—ritmo de líneas—. Dibujo; la inteligencia sirviéndose del dibujo como medio de expresión.

Pintura, sí—por el color—; pero por encima de todo, poesía. Cuadro para pocos, cuadro para muchos; para los primeros, una personalidad; para los segundos, una anécdota y una decoración. Dibujante pintor, como los primitivos, como los florentinos, como Picasso, incisivo, descriptivo y, ¿por qué no?, hermético.

En el cuadro hemos dicho que en un ángulo hay un nombre: Escassi. Hay cuadros con existencia propia; otros hay que, a pesar de su valor, quedan siempre y para siempre unidos a su creador. No pueden disociarse; la firma no es autenticidad, sino confirmación, acto de fe.

Aquí el pintor, más que pintor, es artista. Supresión de la anécdota vulgar por la anécdota inteligente; pero anécdotas las dos: la primera puede superarse por la pintura: Delacroix; la segunda, por el arte: Goya.

Racial, no; en pintura, los adjetivos limitan; el arte, como valor humano, no tiene geografía.

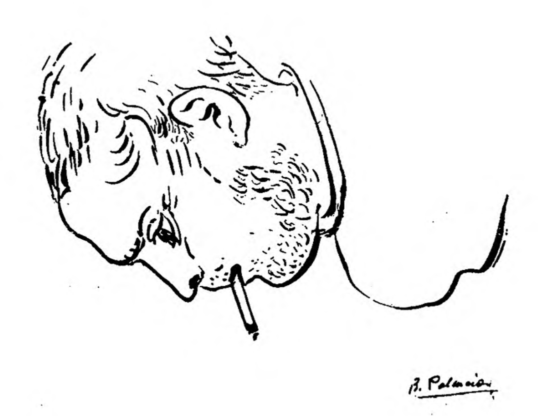
Los restos del toro y del paisaje pueden ser ibéricos; pero su realización ha pasado por este crisol, donde se funden a altas temperaturas todas las ambiciones de los pintores del mundo, que es París.

El lenguaje de la pintura es universal, no hay que limitarlo; los valores humanos, también; las artes no tienen patria; los artistas, sí; pero cuando su arte la tiene, son valores locales, y no debe

confundirse la pintura con las pinturas, ni su creación con lo que representen. Así, este nuestro toro ibérico, ideado y pintado por Escassi, lo vemos como un valor latente de la joven pintura de cualquier tiempo, que merece toda nuestra confianza por tener los horizontes abiertos a todas las posibilidades; paralelamente también al riesgo de todos los peligros.

Difícil, pero con salida; austera y ambiciosa pintura que no deja indiferente al que la mira, y que difícilmente olvidará esta sensación de grandeza y soledad, este cielo de altura al que van dirigidos estos cuernos enormes y blancos, plasmados en este cuadro: *El toro ibérico.*

LLORÉNS ARTIGAS



CONVIENE PRECISAR

Es un error admirar el progreso realizado por el arte desde las ornamentaciones primitivas hasta las obras maestras de las grandes épocas, puesto que el arte avanza por saltos. *El valor de las reglas artísticas está en la producción de quien las hace, no en el conformismo de quien las recibe. Si la técnica es tratada como algo aprendido, sucede que ya la* manera *ha sustituído al arte.*

FIEDLER

DICE

CARLOS AUGUSTO CAÑAS

En realidad, hablar de la pintura hispanoamericana en la Bienal, que actualmente se celebra en Madrid, me parece muy arriesgado, ya que es imposible tener ante nuestros ojos (digo ojos americanos), y desde luego, ante la mentalidad española, una visión plena y viva del arte americano, dicho así sencillamente...

Sin embargo, ante lo posible, es decir, ante la pintura que vemos en algunos de los salones de la Bienal, dedicados exclusiva y apretadamente al arte del litoral americano, nos podemos aventurar, penetrando en ellos casi de puntillas, para intentar enjuiciarlos panorámicamente. Digo que nos tenemos que aventurar, ya que no queda otro remedio que el expuesto.

No haré la geografía americana en la pintura representada, en cuanto a naciones; pero, eso sí, diré el hecho, o sea su estructura, su esqueleto, su realidad; que es, en suma, lo único que interesa y registra su valor. Por otra parte, algo más se podría decir, pero este algo más sólo sería literatura y, por lo tanto, nada que diera la honda contextura de su ideología estética.

Lo que el pueblo español puede ver y apreciar, ahora por primera vez, en una manifestación heterogénea de la pintura americana, es y será en su mayor parte su raíz, su raíz tremendamente académica, y acaso—importante para España—la fuerza misma de su raíz: es decir, la escuela española adaptada con suma facilidad, por la mayor parte de los países de América. Esta realidad es de hermandad común a lo español, en cuanto a sus maneras o técnicas expresadas, y no en cuanto al tema en su generalidad. Fuera de esto, y sin negar, desde

luego, la trascendencia de la escuela española en la complementación técnica de la pintura americana, también hay que agregar los ingredientes, donde tendencia y técnica derivan de un impulso maravilloso de exclusividad americana.

Y es en esto propiamente, donde hay que tener el juicio limpio, y desde luego, la hermosa subjetividad del respeto. *Mucha de la pintura americana expuesta en los salones del «Museo de Arte Moderno» y en el «Arqueológico» es tristemente mala. Sí, es demasiada la mala pintura, y mala, además, en todos los sentidos, hasta no poder resistir su presencia.*

Digo que es mala en su mayoría, ya que carece de personalidad y está ausente de tener, a medias siquiera, un mensaje. Sí, un mensaje por donde el orden plástico de América asome su matiz esencial. Pero esto no es decir a viento y cuchilla, que América está coja de pintores. Por otra parte, y poniendo un interés especial, asimismo, en la muestra de la «Bienal», voces, voces potentes y extrañas ante la superabundancia de la enfermedad académica, que hacen vibrar las maderas del arte verdadero de América. Y claro, este arte, con mucho de salvajismo potencial y algo de bella monstruosidad y aventura, *está tristemente solo, aislado, casi sin mostrarse, atajado, encarcelado, por esa tremenda falsedad de lo académico, tan de pase de baile y de oferta en esta «Bienal».*

Sin embargo, y en contra de todo prejuicio estético a ejemplificar en la obra americana, existe una realidad que pesa y hace pensar. Esta realidad es la siguiente: América pinta, pinta con fuerza arrolladora y, al mismo tiempo, tiene sus nombres gloriosos y sus guías potentes. América, fuera de malos entendidos y en ausencia de sus «monstros», penetra fina y bruscamente con todo el contenido de sus fuerzas a la pintura. Y la pintura está presente de medio cuerpo, tratando de encontrar la llave que la sacará del silencio en que la sumergen.

Como en principio dije, es difícil hablar de la pintura

americana, sin atenernos a su visión actual y generalizada en la «Bienal». Ya que lo mostrado atañe a un responder pronto, donde se reúnen los efectos y los defectos, como en cualquier muestra de pintura cuantitativa de un país, donde generalmente se queda lo mejor esperando su oportunidad, o para justificar su verdadero valor.

Cuando he dicho que la pintura americana es mala en su mayoría (la de la Bienal), es por considerarla con un pesado lastre de formalismo académico, de un formalismo que no encaja, y responde menos aún a sus realidades dentro de la plástica de la ideología americana. No predicaré, sin embargo, como buena pintura, a toda aquella que se mueva dentro de anarquizantes moldes estéticos, que han surgido de las continuas marejadas de los «ismos». Sin embargo, la idea, la forma de un arte esencialmente americano debe existir, alimentado por un clima único que defina su estructura. Y esto es precisamente lo que falta en la muestra americana, a excepción de unos pocos nombres que responden a su realidad estética y social. Y por estos nombres lo americano se salva.

En línea general y finalmente, sólo se puede decir: primero, que la pintura americana no está en su plenitud; segundo, que la participación de esta pintura en la I Bienal Hispanoamericana de Arte no representa todavía el mundo de la verdadera plástica americana. Y tercero, que tanto la pintura española como la americana no tienen en la Bienal sus máximos exponentes.

PARÁBOLA DEL NIÑO QUE SE PERDIÓ

La doncella dejó de hablar con el hombre de los pantalones verdes. Miró inconscientemente al cielo y vió sólo—en eso fué en lo que se fijó—una pequeña nube del tamaño de una cuchara sopera. Sacudió nerviosamente el delantal de seda color ocre pálido, y dijo con rapidez torpe: «Mire, déjeme ya; ¿y el niño?»

Iba buscando al niño, enloquecida. Había ido de aquí para allá, recorriendo todo el parque dos veces. Se había hecho muy tarde. El hombre de los extraños pantalones volvió a verla, y aunque era muy dejado con todas las cosas, y nunca hacía nada, excepto estar allí, con sus pantalones verdes, hizo como que se preocupó. Llamó a la doncella, que se había sentado, lívida, en un banco. Le dijo: «Bueno, no se ponga así. Déjeme que le busque yo también.» Y se dispuso a recorrer de nuevo el parque, mientras a cierta distancia, muy cansada, seguía sus pasos seguros la infeliz doncella.

El hombre del pantalón verde está ahora delante del mostrador, tranquilo, inútil, bebiendo un vaso de vino tinto. «¿Qué ha hecho usted hoy? Dígame, ¿qué ha hecho?», le pregunta el dependiente. «Pues nada—contesta—. Yo nunca hago nada.» «Está bien; pero algo habrá hecho—inquirió de nuevo el dependiente, sin evidenciar demasiada sorpresa—. Dígamelo.» El hombre del pantalón verde terminó su vaso y pidió otro. Mientras dijo: «Buscar un niño, ¿te parece poco?» El dependiente no comprendió lo que quería decir su cliente: «¿Cómo? ¿Qué niño es ése? ¿Y lo ha encontrado usted?» Ahora el hombre del pantalón verde pedía ya un tercer vaso. Contestó: «Eso es lo malo. Que se ha perdido de verdad.» En ese momento llegaron a la taberna nuevos clientes. Era un grupo de alegres albañiles, dispuestos a calentarse un poco el estómago. El dependiente los conocía y comenzó a hablar con ellos, al tiempo que introducía una cañita en una botella de a litro. El hombre del pantalón verde seguía bebiendo, callado.

La madre del niño estaba todavía bastante excitada. Su marido le dijo: «En España no hay raptores de niños. Tú misma has hablado con el policía, ¿y qué te ha dicho? Tú has oído lo que te ha dicho. Nuestro hijo dormirá esta noche en su camita, como

de costumbre.» La madre del niño se levantó del sofá y aproximóse a la ventana. Era ya de noche. Pero no habían dado aún las diez. El padre del niño dijo: «Ve y dile a esa mujer que acabe ya de llorar. ¡Es horrible cómo se pone!»

El niño caminaba ahora por la calle de Alcalá de la mano de un hombre, ataviado de conserje. No hablaban e iban un poco de prisa. Estaban llegando a la casa. El conserje miró al niño y le preguntó: «¿Cuántos años tienes?» «Diez», contestó el niño. Y, tras una breve pausa, añadió: «Allí es mi casa.»

Aquella noche nadie pensaba cenar en la casa. Es natural. La doncella se había puesto enferma y le ordenaron que se acostase en seguida. A poco había conseguido dormirse. El padre del niño estaba en pie, y se paseaba de un lado a otro. El niño estaba hablando mucho. Mientras tanto, su madre, calmada por completo, derretía, en un vaso de leche, con una cucharita, el azúcar. Estaba sentado al lado de su hijo: «Anda, bébete la leche—le dijo—. Luego seguirás contando esas cosas.» El niño obedeció. Entonces el padre dijo: «¿Es necesario que siga contando tonterías? Pensemos en cenar nosotros. Ya se acabó todo. Ya sé lo que tengo que hacer yo con un niño como éste. Todo lo que cuenta es tan absurdo, tan absurdo.» Ahora el niño se puso a llorar mirando a su padre, que, arrepentido de lo que había dicho, se le acercaba. La madre musitó: «No sé por qué dices que es absurdo. El niño está contando que se ha perdido en una casa llena de cuadros colgados. ¿Es eso absurdo?» El padre lo sentó en sus rodillas, y le secaba las lágrimas con un pañuelo; también le secaba la barbilla, mojada de leche. Le dijo al niño: «No llores más, hijo mío. ¡Cuéntanos, cuéntanos! ¿Qué había en esa casa?» El niño se puso de pronto alegre: «Había muchos cuadros colgados. Era una casa muy grande, con las habitaciones vacías llenas de cuadros de muchos colores. La casa estaba en el mismo parque. Yo subí unas escaleras y entré...» El padre le interrumpió, y dijo, mirando a la madre: «Ese hombre que le trajo era un conserje; ¿se ha ido ya? Podíamos haberle preguntado. Debíamos haberle preguntado. Tal vez sabe qué casa era ésa. Seguro que es el palacio de algunos marqueses. Pero ¿dentro del parque hay palacios?» El niño no decía nada; ahora tenía sueño. La madre dijo: «No, ese hombre no se ha ido. Está en la cocina. Yo le he pedido que se quedase a cenar aquí.» El niño ahora estaba casi dormido. Y la madre lo llevaba de la mano a su cuarto. Ni ella ni su esposo sabían nada más que lo que había contado el niño, que parecía extraordinariamente

Caballero :

Raptoras de nidos.

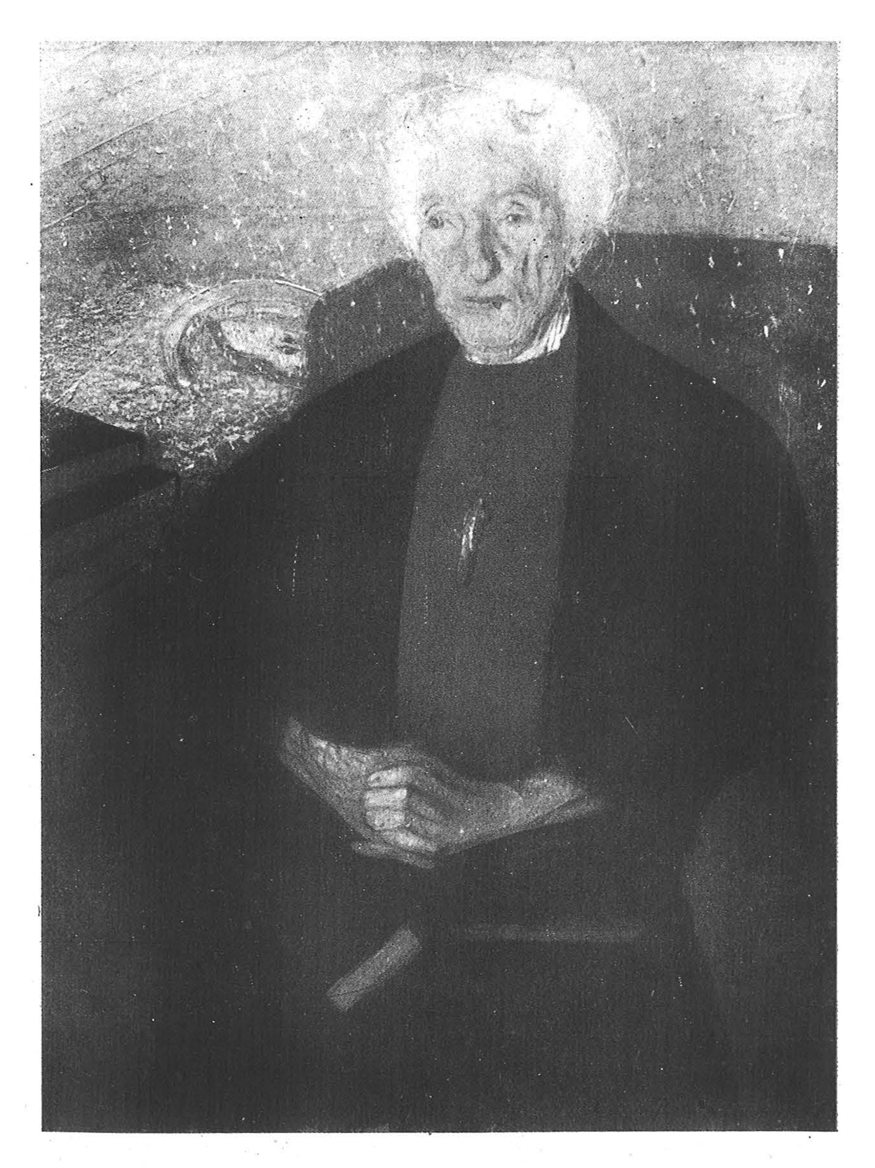
Redondela :

Paisaje de la iglesia.



Zabaleta:
Nocturno.
(fragmento)

C. Pascual de Lara: *La Natividad.*

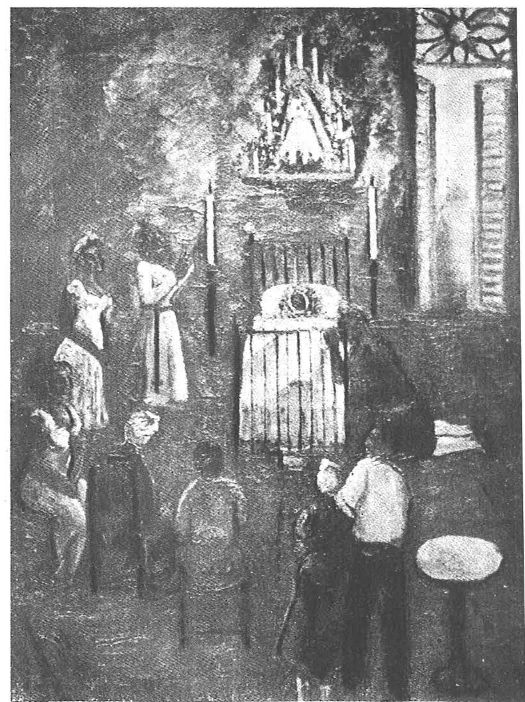


Cossío : *Retrato de la madre del pintor.*

Mampaso: *Redes y verdes.*



Llimona: *Figura cosiendo.*



De la Campa: *Velori*

absurdo. No había podido decir qué clase de cuadros eran aquéllos, sino que eran muy grandes y llenos de colores, pero que no representaban («¿Qué representaban?», le había preguntado el padre), no representaban nada. Unicamente había dicho que en uno de ellos había un caballo sentado en una silla. Todo era muy extraño.

El conserje estaba cenando en la cocina. No había querido aceptar la invitación; pero los padres del niño puede decirse que le obligaron. Ahora estaban también ellos en la cocina, interrogándole. «Y usted, ¿adónde le encontró?», preguntó el padre. Entonces el hombre dijo: «Yo soy el conserje de allí, señor.» «¿De dónde allí?», inquirió con máximo interés el padre del niño. La madre quería saber, cuanto antes, lo que contestaba. Y el conserje dijo: «Yo soy el conserje del Palacio de Exposiciones.» El padre interrogó: «Pero ¿de qué Palacio habla?» «Del Palacio de Exposiciones, señor. ¿Usted no sabe nada? Comprendo: ustedes no son españoles, ¿verdad?», dijo el conserje. La madre contestó que no eran españoles, y quiso saber si se trataba, como era de suponer, de una Gran Exposición de Pintura. Naturalmente, el conserje aseguró que sí, que se trataba de eso. Preguntó el padre: «Y ¿qué Exposición es ésa?; ¿quiere decírmelo?» El conserje contestó: «Es la Bienal, ¿usted no lo sabe? Está en el parque. Vayan ustedes a verla.» Terminó de comer una sardina frita y se marchó. Los padres del niño fueron a acostarse.

CARLOS EDMUNDO DE ORY

¿NO HA VISTO «PAISAJE», DE TAPIES?
AQUÍ LO TIENE.

La mitad superior, azul Prusia y tierras. La mitad inferior, con predominio de violetas, azules, verdes, negros y blancos. Un mundo, un espacio sobre otro, unidos por el gran disco de planeta que, flotando entre ellos, los comparte exactamente. Por todo el lienzo, esgrafiados, líneas y símbolos arañados, para expresar mejor así su fantasmal figuración.

Se trata de una ciudad sumergida—abismal casi—en la noche. La imagen del tiempo se alza—pesa—sobre ella descarnadamente. La noche, agobiadora, grave sobre la vida, se identifica simbólicamente con el tiempo. Diríase que la oscuridad les es común. Un mundo en el que la conciencia se halla paralizada entre las sombras. Pero en el que, de un momento a otro, *puede pasar algo*...

Paisaje interior, desde luego. Paisaje onírico, tal vez. En cualquier caso, imagen de paisaje, circunstancia real o posible, para transeúnte de la vida o del sueño; en suma, para el hombre que transita espacios de doble realidad. Aquí, el paisaje objetiva, mediante la creación pictórica, esa realidad dúplice: la sensible y la espiritual, la que está o pudo estar ahí, externa y habitable ante nuestros ojos, y la otra, la que se vierte desde dentro como puro testimonio de operaciones subjetivas, sin otra dimensión que la suya propia. Junto a este cuadro, en una cartela, podrían repetirse estas palabras de André Breton: «Todo induce a creer que existe un cierto punto del espíritu desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos contradictoriamente.»

No se citan tales palabras para indicar una filiación, sino para sugerir un posible antecedente. Acaso le guste tan poco al pintor que se le encasille en el superrealismo como, por confesión suya, sabemos que le contraría la inclusión, por obra y sin acierto de algunos críticos, entre los abstractos catalanes. Pero, sin el enriquecimiento del lenguaje formal y expresivo que trajeron los superrealistas de los años 20 y 30, seguramente no hubiera podido darse una pintura como ésta. Tratábase entonces, como se sigue tratando en lo que quede en pie de aquel movimiento, de romper con las cosas que están ahí—*les choses qui sont*—para sustituirlas por otras en plena actividad, en plena génesis, cuyos movibles contornos se inscriben en el fondo del ser. Por ahí anda Tapies, pero desembarazadamente, como pintor. Porque esto es, ante todo, rico en sensibilidad, generoso de matices, insistente en la búsqueda y el hallazgo de calidades, sabiendo detenerse en lo inaudito de cualquier efectismo cuando está a punto de rebasar la esfera propia.

RAFAEL SANTOS TORROELLA

VOY A EXPLICAR ALGUNAS COSAS

POR

JOSE CABALLERO

Alguien escribió esta frase: «Miguel Angel dió a la cúpula de San Pedro, en Roma, la forma más bella posible. El geómetra La Hire, sorprendido ante esta forma, traza su perfil y encuentra que este perfil es la curva de mayor resistencia. ¿Qué inspiró esta curva a Miguel Angel entre la muchedumbre de otras que podía escoger? La experiencia cotidiana de la vida. Es ella la que sugiere con la misma seguridad al maestro de obra que al sublime Euler el ángulo del puntal con el muro que amenaza ruina; es ella la que enseña a dar al aspa del molino la inclinación más favorable al movimiento de rotación.»

Pues bien: esa misma experiencia deberá obrar en nosotros, dándonos también el plano de inclinación más conveniente para favorecer nuestro propio movimiento de rotación y de deslizamiento.

Como todo ser humano, el pintor se forma por inteligencias sucesivas, que corresponden íntegramente al grado cultural de cada ciclo o época en que se desenvuelve.

Nada le resulta más importante que lo que sabe por sí mismo; es decir, lo que es el resultado de una experiencia. Sentir continuamente el deseo de querer descifrar el instinto que nos ha movido a realizar un algo determinado, y encontrar la forma en que se ha producido, no es otra cosa que el júbilo de un día de fiesta inventado.

Cuando se ha saciado el ansia de compenetración que lleva implícito cada nuevo período experimental, cuando su conocimiento se ha extendido impaciente hasta poder abarcarlo todo, es necesario hacerlo saltar y sobrepasarlo para establecer nuevos resultados. Esto significará que hemos elegido cuidadosamente cuanto de incorporable encontramos en ellos, rechazando todos los elementos, formas o ideas que no nos son afines.

El día que decidí mi partida del campo suprarrealista hacia adelante había podido saciar ya mi ansia de compenetración, y puedo asegurar que antes me había anexionado todas las conquistas utilizables realizadas por esta tendencia que yo conocía a fondo.

Este proceso cambiante, que se manifestó en seguida con posibilidades mucho más extensas, se instaló temporalmente en mi cerebro, adquiriendo un peso definitivo y descargando mi imaginación de las obsesiones que la atormentaban.

Necesitamos llegar a un pleno dominio de nosotros mismos, y para esto hemos de someternos a un proceso dominante de nuestra propia voluntad. El complicado y mejor ejercicio que existe para lograrlo es la contradicción. La razón de hacerlo así es la de conseguir un perfecto equilibrio y ser dueños absolutos de nosotros mismos, de nuestros actos y de nuestros impulsos.

Pinto afanosamente deleitándome en inacabables ensayos, complaciéndome en mezclar técnicas que obedecen a un deseo de composición, a un deseo de poner de acuerdo la línea y el color.

Algunas veces he pensado si no obran demasiado en mí las contradicciones. «El pintor que no duda, poco progresa—dice Leonardo—. Cuando la obra supera el juicio del realizador, poco progresa el autor, y cuando el juicio supera a la obra, nunca esa obra deja de mejorar, a menos que la avaricia lo impida.»

También la obra de Picasso es rica en contradicciones y alternan frecuentemente en ella los antagonismos. ¿Es que Picasso es un dios? Desde luego que no, pero es un buen ejemplo. Puedo tener seguridad.

Como Leonardo, como Miguel Angel, el artista consciente es el fiel geómetra inconsciente de su obra, y como ellos busca en la experiencia cotidiana de la vida su curva de mayor resistencia. Porque el artista nace y además se hace, y se hace por sus propios descubrimientos.

Cuando la mano descubre el valor infinito de una línea en el espacio y aprendo a dibujar con la misma corrección con que pudieran hacerlo Durero o Leonardo de Vinci, desentrañando las dificultades de la técnica y arrancando el secreto de la perfección, estaba haciéndome.

Cuando el ojo descubre la belleza esencial de los colores y combinándolos consigue volúmenes y espacios, dando una forma viva a la misma vida, continuaba haciéndome.

Cuando el entendimiento descubre la ciencia de mezclar líneas y colores sobre el lienzo contando con el vacío que separa las formas, que es el secreto de la pintura, continúo haciéndome y es indudable que nací artista.

Precisamente por eso continuaré siempre haciéndome, porque tengo perfecta conciencia de la imperfección y sé que la perfección

no puede alcanzarse nunca; que, afortunadamente, ha de ser inalcanzable.

En ese constante estado de ebullición y de provocaciones imaginativas, mi obra se produce sinceramente, sin calcular resultados, sin calcular conveniencias de formas ni de fórmulas, y familiarizado con la más estricta disciplina, prosigo las búsquedas, cada vez más adelantadas, en el campo de la creación.

La elocuencia cerebral hace brotar al creador. Sentimos la necesidad de crear para seguir evolucionando sobre nosotros mismos, para sobrevivirnos.

Crear es un deseo que nos inquieta y desasosiega, una angustia, un rumor que cruza estremecido por lo profundo de nosotros.

Por eso el deseo de «crear» no es solamente deseo de «hacer» pintura; es también de «inventarla», de «descubrirla», porque la pintura muere cuando «pasa a la historia», en vez de crearla o inventarla, cuando se somete a un orden alfabético temporal sucesivo y progresivo que la paraliza, cuando renuncia a un orden vivo racional.

Yo tiendo incorregiblemente al misterio del descubrimiento. Los cuerpos esquemáticos bajo el sol evocan y sugieren mundos experimentales extrañamente nuevos, y las estructuras verticalizadas o helicoidales, las fosforescentes siluetas, las superficies llenas de caligramas y aureolas en las oscuridades de evocación nocturna inician el alba de la angustia y la resurrección.

De repente oímos: «Este cuadro, este color, este estilo es muy Fulano de Tal...» Generalmente, cuando el artista se convierte en figura representativa, toda su obra real queda relegada a segundo término, atenazada por su estilo.

Sabemos bien que la ejecución es la bella realización de un plan madurado de antemano, que la perfección digital es la ejecutante del mecanismo cerebral y que éste sólo puede producirse después de una minuciosa elaboración mental.

El esfuerzo mental victorioso produce admiración y asombro, pero alguna vez este esfuerzo es sólo manual y artesano, y también lo produce.

Lo que significa una monótona reiteración suele denominarse estilo personal. ¡Triste maestro! El estilo es ya la propia personalidad cambiante sin necesidad de repetición. A mí me atemorizaría morir devorado por mi propio estilo.

Hemos llegado ya a los últimos experimentos sobrepasados. La práctica diaria de la incertidumbre de los hechos desconocidos es la que ha formado mi última y actual inteligencia.

No puedo prever adónde me llevarán mis pasos. De ser así, eliminaría de antemano todas las etapas intermedias, todas las dudas y vacilaciones. Pero sé muy bien que cada vez todo tiende más a consolidarse, a corporeizarse en su sistema propio de expresión encaminado a la consagración de formas puras.

A medida que investigamos, muchas cosas irán esclareciéndose puntualmente con un sentido antagónico a nuestros descubrimientos; es decir, por un sentido eliminatorio. Así, mientras más fortalecemos nuestras opiniones, más fácilmente irán desapareciendo los imponderables y el propio conocimiento facilitará el camino, más allanado cada vez...

Nuestro tiempo vuela, y el pintor, sentado ante el caballete y enfrentado con su obra, ha de elegir rápidamente, de acuerdo consigo mismo, cuál de los dos caminos, descubrimiento o perfeccionamiento, le satisface más o, mejor dicho, le pertenece.

El de ejecutar su obra por puro goce, enunciando el problema con libertad de resolución, aportando sus descubrimientos, donados generosamente, sin el menor deseo de especulación, o, por el contrario, el de ejecutar una obra ante todo para sí mismo, administrando sabiamente sus conocimientos y consiguiendo el mayor rendimiento de sus posibilidades.

Ejemplo de descubridores: Cristóbal Colón.

Hombres de proyección exterior: Carlos V.

Creadores: Pablo Picasso.

Colón descubre e incorpora el Nuevo Mundo. Carlos V descubre e incorpora nuevos límites a su Imperio. Picasso también descubre y también incorpora.

Ejemplo de perfeccionadores: Rafael Sanzio.

Hombres de proyección interior: Felipe II.

Analistas: Salvador Dalí.

Rafael estudia y perfecciona al Perugino. Felipe II estudia los límites de su Imperio y perfecciona su política. Dalí estudia a Rafael y perfecciona el suprarrealismo.

Ambos grupos son importantes; ambos tratan de salvarse de la condena al olvido, haciéndose retenibles en la memoria y marcando profunda huella en el porvenir, para conseguir la curva de mayor resistencia; esto es, la inmortalidad. Para sobrevivirse, unos y otros apelaron a diferentes procedimientos y cada cual eligió sus medios.

Yo respeto profundamente a los segundos, pero me quedo con los primeros. ¿Por simpatía? Por afinidades electivas.

¿NO HA VISTO USTED «SAN FELIU DE GUIXOLS», DE AMAT? AQUÍ LO TIENE.

San Felíu de Guixols, en la costa brava catalana—y en este cuadro sus baños de San Elmo—, con la montaña que la ermita de este santo preside como fondo, dan origen a esta pintura de un azul claro dominante, de alegría comunicativa y realizada sobriamente, en la que cada pincelada es el resultado de una observación directa y profunda del natural, pero del natural visto por un pintor. Pintura lisa, sin empaste alguno, con transparencia de acuarela que no pierde la solidez del óleo. La relación de los valores logrados colorísticamente, lo mismo que la luz. En esta obra, como en todas las de este pintor, la luz es un factor principal; en ella están sus logros y sus fallas. Este San Felíu que describimos está saturado por una luz veraniega y matinal, característica de la costa brava catalana; luz plateada, fría, pero de grn intensidad y obtenida noblemente, con gran justeza, sin efectismos, con la sola exposición de los colores de la paleta, ligeramente agrisados.

Este cuadro, por lo que tiene de esencial, se parece a dos grandes pintores, castellano el uno, francés el otro (Aureliano de Beruete, Albert Marquet); como en ellos, la luz es captada y trasladada al lienzo de la manera más simple (no sencilla) por la síntesis del espectáculo representado; el paisaje no es exclusivamente paisaje: se humaniza. Es un paisaje en que se puede vivir; en el que el aire, la luz, el calor y el frío están presentes; en el que los recuerdos, las afecciones perduran invisibles dentro de una anécdota que es sobrepasada por el valor de una pintura en que todo existe en función del color.

Amat es un hombre que se siente pintor delante del espectáculo de la vida cotidiana, y en Barcelona o en San Felíu pinta las calles, las gentes, las casas, fielmente, sin servilismo, sin anécdota alguna, como descubriendo en ellas lo que de pictórico tienen y no de pintoresco. A pesar de la justeza de lo representado, sus obras no son locales; el tema es siempre sin importancia; por eso se nos hace difícil describir este de San Felíu, a pesar de ser un retrato, pues sus virtudes pictóricas, aun cuando son de las pocas que cuentan, cuentan solamente para el espectador que sabe detenerse ante ellas, para el hombre de formación artística, pero no

deformado por la pasión ni los partidismos de escuela; para el hombre, en fin, que ama la pintura como medio vital de su expresión artística y anímica y sabe apreciar en ella lo que hay de vivo, por humilde que sea.

San Felíu de Guixols, en la Bienal, es uno de los cuadros en los que la mirada reposa de aquellos que, aun pasando inadvertidos, contribuyen al éxito de esta gran manifestación de arte con más eficacia que los voceros de la pintura.

LLORÉNS ARTIGAS



CONVIENE PRECISAR

Llamamos arte durmiente al que repite soluciones técnicas inmemoriales y archisabidas. Hay un cierto analfabetismo estético que consiste—como todo analfabetismo—en desconocer el lenguaje de su tiempo. Este lenguaje no es otra cosa sino el conjunto de problemas (y soluciones técnicas) que se han ido planteando las artes plásticas hasta nuestros días. Desconocer estos problemas y pintar como pintaban nuestros abuelos es algo así como hacer un informe jurídico en una lengua muerta o resolver la situación económica actual de un dependiente de ultramarinos, con el maravilloso sueldo que tenían en tiempo de Fernando VII. El arte de nuestro tiempo tiene nuevos problemas que resolver. Por esta causa es arte nuevo, que, como todo arte, podrá ser bueno o malo, pero no deja por ello de ser nuevo. ¡Y ya está bien!

LA PINTURA DE BENJAMIN PALENCIA

POR

LUIS ROSALES

A mi amigo Leopoldo Panero, por el padecimiento de haber sido secretario de la Bienal.

¿Sabéis que la visión artística constituye la historia universal de la mirada? ¿Sabéis que, cada vez que un pintor verdadero «traduce» la realidad que tiene ante los ojos, verifica y resume en su visión la historia universal? ¿Y sabéis, además, que la historia se ensancha cuando el creador le da su pulsación con un latido nuevo? Crear no es otra cosa sino ensanchar un poco la conciencia, o, si se quiere, la realidad de nuestro tiempo. Acrecentar la realidad: ésta es la ley de la creación artística; éste es el caso, entre nosotros, de Benjamín Palencia.

Pero no confiemos demasiado en las palabras, sino en la realidad que representan. Hemos dicho que la visión artística es nada menos que la historia universal de la mirada humana. Quizá convenga, para dar validez a estas palabras, que precisemos en qué consiste el hecho no sólo sorprendente, sino milagroso, que llamamos visión. Comencemos por ello. Cuando nos situamos frente a un mismo paisaje en diversas edades de la vida, advertimos que en cada una de sus contemplaciones hemos tenido una visión distinta de él. Lo que interfiere y modifica la mirada, en este caso, es nuestra historia personal. Cuando a la hora de la muerte, si Dios lo quiere así, contemplemos el rostro de la mujer amada, en su visión resumiremos y colmaremos la historia entera de nuestra vida. Toda visión, por tanto, es el resumen de una historia.

Mas la visión considerada en sí misma, sin referencia alguna a nuestra historia personal, ¿no es también un proceso, es decir, una historia? Para reconstruir este proceso, esta historia de la mirada, volvámonos a situar imaginariamente frente a un paisaje. Mirad con mis palabras. Es un paisaje castellano, con cielo de tormenta, donde un hombre camina. Un hombre es casi nada, casi menos que tierra, casi menos que aire, en la distancia. No constituye todavía lo que suele llamarse un «valor» en técnica pictórica. Diríamos que el paisaje se hace más grande, y *acrecienta su soledad*, precisamente porque hay un hombre en él. Mas, pasado un momento,

sin que sepamos por qué, se ha concentrado nuestra atención sobre su figura. No hemos cambiado de posición y, por tanto, seguimos viendo el mismo ámbito real que antes veíamos. Sin embargo, descubrimos ahora que este labriego es un pequeño mundo. Lleva alforjas. Viste de pana gruesa y cobijadora. Calza abarcas. Anda con una leve declinación hacia el lado derecho, como ahondándose en él, como buscando cimentación sobre el cayado. Y me parece que no debe de ser joven, por una cierta economía natural de esfuerzo y movimiento que tienen sus andares. Comprendo poco a poco que este paisaje solitario y desnudo, que sigo viendo entero, es más pequeño que él. Mas la atención resbala siempre, indeclinablemente, a un nuevo plano de valor. Posteriormente, dentro de aquella misma contemplación, surgen valores nuevos. El adelfar; la casita, que es algo así como una ciega tanteando para encontrar su asiento; las rocas, los caminos, el cielo triste y presidencial. *Comprendo que cuanto más varia es la realidad, más indistinta y desjerarquizada es su presencia ante mis ojos. Comprendo que la mirada no lo puede ver todo de una vez.* La selección de los objetos que constituyen cada una de mis miradas es ya un sistema de valor. Y, en efecto, sin saber cómo, la realidad del paisaje que miro se ha ido ordenando poco a poco. Tan sólo ahora podría decirse que contemplo el paisaje esencialmente. He tenido que suprimir muchas cosas de mi visión real para conseguir que el cielo pueda llegar a ser cielo en mi retina, y el labriego labriego, y el monte monte. Este orden establecido sobre la realidad, esta manera de esencializar lo que sólo es real, constituye el fundamento de la creación artística.

Así, pues, resumamos. Cada uno de los momentos sucesivos de mi contemplación ha cambiado de contenido visual. Mirar es un proceso dentro del cual no hay un *estado* igual a otro, ni una mirada igual a otra, porque la visión anterior de nuestros ojos influye y determina no sólo en la riqueza, sino también en la «atención» de la siguiente. Involuntariamente se va sumando en la mirada la resultante de las miradas anteriores. En consecuencia, toda visión actualizada lleva implícita en sí su propia historia.

Ahora bien: si toda realidad se despliega ante nosotros en un proceso visual continuamente diferenciado, y también si todas y cada una de nuestras representaciones de una misma realidad tienen distinto contenido visual, ¿cuál de ellas es la que debe ser preferida por el pintor?

Para contestar a esta pregunta—que, dicho sea de paso, es la

pregunta decisiva de la creación artística—conviene que indaguemos previamente si en el proceso de formación de la mirada humana que hemos descrito anteriormente no existe un orden, una ley. Sin levantar demasiado la voz, quisiéramos adelantar que, en efecto, la sucesiva diferenciación de la mirada en el proceso visual no es arbitraria. Su gradación se encuentra en cierto modo determinada, y a demostrarlo van a tender nuestras palabras.

Frente a la variedad del arte nuevo, nos encontramos frecuentemente desorientados. Comprendemos que la pintura «busca» algo, y que lo busca heroicamente a ciegas. Sabemos cuánta renunciación y cuánto sacrificio de posiciones «logradas y seguras» representa esa búsqueda. Sabemos cuánto esfuerzo, cuánta dedicación e inteligencia se necesita para ello. Pero sabemos también, no hay que olvidarlo, que toda búsqueda se justifica por su «logro», que todo «logro» se justifica por su valor, y todo valor, por su sentido, por su fin. Como suele ocurrir en cualquier época radicalmente innovadora—la nuestra, desde luego, lo es, y en grado importantísimo—, nos son más evidentes los *logros* que los fines. Valoramos, sin acabarlos de comprender, a muchos de los artistas, verdaderamente geniales, que representan la pintura moderna. Es natural que así suceda, pero también es natural que la crítica se esfuerce en encontrar aquellas leyes que intenten conciliar la evidencia del logro artístico de la pintura actual con la indeterminación, entre problemática y contradictoria, de sus fines.

Nosotros creemos que el proceso sorprendente y maravilloso del arte nuevo no puede ser arbitrario. Así, pues, es forzoso encontrarle sus leyes. De manera tímidamente propositiva, vamos nosotros a esbozar uno de los principios que juzgamos interesantes para la comprensión del proceso que ha seguido recientemente la pintura. Si examinamos atentamente este proceso, tan confuso ante un examen superficial, nos parece encontrar en él como una ley de crecimiento orgánico. Es la siguiente: *el proceso evolutivo de la pintura de nuestro siglo es el mismo proceso que sigue en su organización físicopsicológica la mirada del hombre.* En caso de ser cierta esta ley, fuerza será conceder que el proceso de la pintura moderna no sólo es necesario, sino también orgánico. Frente al manierismo de la pintura tradicional, que seguía considerando la *visión* como una resultante abstracta y no como una viva y actualizada percepción, la operación de la pintura moderna consistió en dar un corte transversal en el proceso de la mirada y considerar como valor en sí, como finalidad independiente, la representación

visual así obtenida, desligándola de sus momentos anteriores y posteriores. Con ello vivificaron la visión plástica del mundo, y la pusieron más en contacto con lo real, pero dividieron, por así decirlo, la visión, desuniendo sus elementos integradores. Si para representar la madera de un tronco dibujamos aisladamente sus capas corticales, no lograremos nunca representar plásticamente la madera. Lo que llamamos tronco no se puede sustantivar sobre ninguna de sus capas; lo que llamamos tronco es un ser vivo. Por esta razón, el público y la crítica-público, que es bastante peor, se encuentran como desorientados en la Bienal. Tenemos que decir que son cosas distintas que su actitud sea irrazonable y que no tenga fundamento. Cuando el público siente que no comprende, tiene motivo, y no razón. No puede comprender lo que allí encuentra; *no puede comprender que le hayan desunido el mirar de sus ojos.*

Veamos ahora en qué consiste el proceso de formación de la mirada y cuál fué su influencia sobre el arte de nuestro tiempo. El proceso de la mirada se compone de diversos estratos, que componen conjuntamente, y por su mutuo condicionamiento, el hecho milagroso de la visión. Estos estratos—nos referimos, naturalmente, sólo a los decisivos—, son los siguientes: 1.° La mirada totalizadora. 2.° La mirada analítica. 3.° La mirada descriptiva; y 4.° La mirada esencializadora.

Aunque quemándonos los pies, preciso es destacar algo más pormenorizadamente en qué consiste la distinción de estos estratos y cuál ha sido su función descubridora y bautismal en la pintura.

1.° *La mirada totalizadora.*—Cuando contemplamos un paisaje, lo primero que inmediatamente vemos de él es su totalidad. Separar unas cosas de otras es tarea tan difícil, que la cultura humana ha tardado miles de años en realizarla. Dentro del mundo mítico las cosas tienden a confundirse. Aun el hombre actual sólo percibe distintamente aquellas realidades que le son conocidas. Este contacto inmediato de la mirada del hombre con *lo total* excluye la posible consideración diferenciada de todos los elementos de un paisaje. Podría decirse que en el primer momento que constituye nuestra mirada, no solamente no valoramos sus elementos, sino también que estamos ciegos frente a ellos. Ni el árbol, ni el labriego, ni el adelfar, ni el monte, *están allí*, en el mirar de nuestros ojos. Tanto unos como otros no están siendo sino una sola cosa: su relación al *todo*. Añadiremos que este todo tiene tan sólo dos valores: forma y color. Pero téngase en cuenta que ambos —forma y color—distan mucho de ser abstracciones; no pueden serlo *todavía*; es más, constituyen las únicas realidades concretas

que, en este instante de la visión, están presentes a nuestros ojos. Ha habido artistas que han escogido este *momento manantial* de la mirada humana, para fijarlo definitivamente en su visión artística del mundo. Cuando un orbe pictórico se constituye, no atendiendo al proceso completo de la mirada, sino tan sólo a este primer momento, a este primer estrato de la *mirada totalizadora,* su resultante será un arte primitivo, mítico, lírico e ingenuo. En el arte actual su representación más acabada es la pintura de Juan Miró.

2.° *La mirada caracterizadora.*—Mas la mirada resbala siempre, indeclinablemente, a un nuevo plano de valor. No se puede fijar sin inmovilizarse, sin hacerse exterior y paralítica. La mirada está viva cuando sigue y concluye aquel proceso que es su historia. El segundo de sus estratos constitutivos es aquel en que cada uno de los distintos elementos de un paisaje cobra primero autonomía, para después hacerse independientes entre sí. Podría decirse que en este instante de la visión, el árbol no se arraiga al suelo, no da sombra ni fruto, no pertenece a la mirada que lo mira, ni siquiera al paisaje en que está. El contemplador sólo ve el árbol solo, bajo el imperativo del color y la forma. Pero la forma plástica tiene una doble vertiente: puede apuntar hacia su gesto; puede apuntar, también, hacia su esquema. Analicemos ambas.

Después de percibir el todo, lo primero que percibimos es el *gesto* de lo real. Pero este gesto pictórico no sólo es «movimiento», es decir, forma, sino también «carácter». Y el carácter es como el alma, es decir, es el principio vivificante de las personas y las cosas. Es la expresión del ser en cuanto vivo; es el resumen de la historia de un ser. Recordamos que la forma de esta boca, de esta garganta o de este trigo es semejante a la de todas las demás. Es cierto que hay algo en ellas que las identifica; plásticamente es el esquema de su forma ideal. Pero también es cierto que hay algo en ellas que las distingue, que las hace ser vivas, y, como tales, vivientemente irrepetibles, únicas. *La unicidad de un rostro o un paisaje descansa en su expresión. Y la expresión es justamente aquel valor que identifica algo consigo mismo.* Cuando el mundo pictórico se constituye sobre el carácter, da como resultante un arte humano, inmediato, poético e ingenuo. Su representación más acabada es la pintura de Rouault. Cuando lo que llamamos expresión se degrada en anécdota—aun el mismo color, si se violenta, *puede llegar a hacerse anécdota*—, su resultante es la pintura mexicana: Siqueiros y Ribera, no Tamayo.

La otra vertiente de la mirada analítica es la que busca la

identidad y no la *unicidad* de lo real. Este árbol, este labriego y este monte que tengo ante los ojos no son iguales con el atardecer o con el alba. Esta rosa, es la rosa. Cuando el artista busca la identidad formal que hay en todas las rosas, ha de encontrar en ellas aquel valor invariable, aquel esquema ideal, donde la forma y el color de las rosas se verifican como valor. Cuando un mundo pictórico se fundamenta sobre la percepción de la *identidad,* su resultante es un tipo de arte donde la intuición cede paso a la idea; un arte cultural, agónico, inteligible, ya casi en la pendiente de lo abstracto, cuyos representantes máximos en el mundo actual son Seurat, Picasso y Braque.

3.º Pero tanto la percepción del *todo* como la percepción de la *unicidad* o de la *identidad* de los seres reales es tarea singular, ardua y principalísima. No a muchos, sino tan sólo a los afortunados entre los pintores actuales, fué concedido alcanzar estas cimas. El primero de los momentos de la visión pictórica, que no parece, siéndolo, un corte transversal en la mirada, es aquel que ahora tratamos de analizar. Este tercer estrato totaliza, sólo *aditiva y descriptivamente,* los elementos de la visión. Forzando algo las cosas, podría decirse que es la visión normal; y, por serlo, se constituye en la manera de ver el mundo, resignada y anónima, del artista gregario. Está cualificada por el hecho de que la visión artística del mundo coincida con la visión vulgar. El artista no lleva de la mano a su público; marcha a la rastra de él. «¿Adónde va Vicente?» «Adonde va la gente.» No trata, pues, Vicente de identificarse expresivamente consigo mismo: su obra, pues, no será artística ni auténtica. La explicación de este error pienso que es la siguiente: En la contemplación de un paisaje no deben confundirse *el todo* con *la suma* de sus elementos integradores. El todo es un valor artístico; la mera suma de sus elementos es tan sólo un inventario sin valor. Igual ocurre con la función estética de los restantes momentos que llevamos analizados del proceso de la visión. La cosa en sí—bien nos refiramos a la percepción de la forma absoluta o a la expresión caracterizadora—tiene siempre un valor. En cambio, la imitación de los objetos y los seres reales no tiene más valor que aquel que unos y otros puedan tener para su dueño. Por ello, el retrato es algo así como un seguro de vida para el pintor, pues además de su valor artístico, es decir, de su logro, tiene siempre un valor usuario y sentimental. El pintor descriptivo o imitativo no crea, inventaria. Es algo así como un notario que legaliza la realidad dentro del mundo de la pintu-

ra. Y el mundo pictórico que se constituye sobre este corte transversal en el proceso de la visión que venimos llamando *mirada descriptiva*, tiene una resultante procesal, fantasmagórica y desjerarquizada, en la cual ha perdido la realidad aquel su estar riendo, y viviendo, y creándose todavía, en las manos de Dios Nuestro Señor. Una casa pintada en un papel, si tan sólo ha intentado el pintor copiar su realidad, tiene la misma vida inane que el pez tiene en la arena. La descripción, si es verdadera descripción, no puede establecerse sobre un orden de amor que, de modo forzoso, tiene que ser valorativo. La descripción no tiene sentido de realidad, sino sentido de aparencialidad, como diría Unamuno. Innecesario es decir que son innumerables los maestros en este tipo de pintura. Y para conocerlos añadiremos que se distinguen de los pintores verdaderos en que suelen ganar dinero en los comienzos de su carrera artística, para dejar de ganarlo hacia el momento que pudiéramos llamar, de manera vagamente aproximativa, su madurez.

4.° *La mirada esencializadora.*—Hemos llegado al último peldaño de la mirada humana. Para llegar a ser perfecto, el proceso de la visión debe cerrarse sobre sí mismo. En esta última fase, lo que busca nuestra mirada, justamente, es encontrar su propia síntesis. Advertiremos de pasada que, como sólo se puede sintetizar lo previamente conocido, era preciso, para lograr tal síntesis, inventariar la realidad de manera pormenorizada y no valorativa, es decir, de manera necesaria y no estética. Así, pues, es ahora, desde esta nueva fase, cuando podemos valorar, por su necesidad, el estrato anterior de la visión. Y ¿en qué consiste esta síntesis, esta función final, resolutiva, de la mirada esencializadora?

Volvamos a situarnos imaginariamente frente al paisaje de nuestro ejemplo. No es lo importante que la casa, el adelfar y el labriego se encuentren donde están. Lo importante es descubrir la *relación* que hay entre ellos. Así, pues, esencializar nuestra visión es, simplemente, descubrir la relación de valor existente entre sus elementos integradores. El detalle pequeño—en este caso el caminante, la nube, la casita—debe servir no para distraer, sino más bien para aumentar la soledad de la tierra y el cielo. Téngase en cuenta que, en todo cuadro bien compuesto, la jerarquía de valor sólo se logra sacrificando unos efectos pictóricos a otros, para que resplandezca la unidad del conjunto. No se trata, por tanto, de copiar un paisaje, sino más bien de descubrir entre sus elementos un cierto tipo de relación. La síntesis artística es justamente aquella que pone de relieve no sólo la *coincidencia* real entre los ele-

mentos de un paisaje, sino, ante todo y sobre todo, su hermandad y armonía. Descubrir este nexo de unión filial que tiene todo lo creado es la razón de ser del arte. Por tanto, lo que buscamos en la realidad no es tanto una presencia como un descubrimiento. Y, por serlo, decimos que el artista no copia, ni perfecciona, sino más bien ensancha y acrecienta la realidad. No la imita, porque la coincidencia real entre los complejísimos elementos que integran un paisaje no puede coincidir exactamente con su armonía. Son cosas bien distintas presencia y armonía. Por ello es necesario que el artista depure su visión, no sólo eliminando lo anecdótico, no sólo valorando lo pictórico, sino también fundiendo y armonizando aquellos elementos ya jerarquizados, selectos, sobre los cuales ha de constituirse su representación.

Y ¿en qué consiste esta función de la mirada, que busca la armonía entre sus elementos sin hacerles perder su distinción? Es indudable, por ejemplo, que entre el cielo y el suelo de un paisaje existe una materia real, y, por tanto, un valor pictórico, en grave modo disidente. La función de la mirada esencializadora no es describir esta contradicción, sino más bien atenuarla; hacer que el cielo se parezca algo al suelo; fundir, en cierto modo, su distinción, armonizándola. Esto es: subrayar la diversidad en la unidad, que decía el canon clásico; descubrir la hermandad de las cosas, que añadimos nosotros. Porque es bien cierto que no hay dos realidades tan distintas que no se puedan anudar en un punto; no hay dos seres humanos tan distintos que no exista como un puente entre ellos, como un nudo de intersección posible y radical entre sus almas. Descubrir la hermandad de lo creado es el sentido de la mirada esencializadora; es la suprema de las *relaciones* que todo auténtico pintor trata de establecer entre las cosas. Con ella cierra el ciclo de la mirada humana su propia perfección. El mundo artístico que se ha constituído sobre ella tiene una resultante perfectiva y transformadora, donde las cosas, sin perder su identidad ni tampoco su unicidad, encuentran la armonía. Los más puros representantes de esta pintura en el mundo moderno son Cézanne, Van Gogh y Benjamín Palencia.

Esta es la condición más elevadamente representativa de la pintura que tratábamos de estudiar; pero quizá convenga ahora analizarla en su estructura misma, es decir, en su técnica. Mas no conviene que nos dejemos llevar por las palabras. Generalmente se confunden oficio y técnica, y a causa de ello suele desvalorarse la importancia de la técnica artística. Creo, sin embargo, que la téc-

nica es la expresión misma de la personalidad, y, por tanto, que no hay valor más eficaz que ella para tratar de comprender la importancia y aun el sentido de cualquier obra artística. Pongamos manos a la obra, tratando de precisar, o al menos de aclarar, su distinción. El oficio consiste en aquel saber manual, casi de artesanía, mediante el cual tratamos de resolver y realizar los problemas *de hecho* que la técnica nos plantea. El *oficio es un modo de hacer, no es un hacer artístico*. Supongamos, por ejemplo, que hay un pintor que no dibuja bien las manos. Esto es cuestión de oficio, mas no de personalidad o de invención creadora. La técnica, en cambio, consiste en un saber artístico, mediante el cual resolvemos los problemas que nos plantea la personalidad. No es lo mismo, ni mucho menos, aquel saber que nos sirve para poder realizar una intuición, que aquel otro saber que tan sólo nos sirve para pintar una mesa o un pie. La técnica no es un modo de hacer, *sino un hacer posible algo*, y, por tanto, es un hacer artístico y creador. La técnica es la única manera de expresarse formalmente que tiene la personalidad creadora, es decir, es algo así como *un primer lenguaje plástico*.

Pocos artistas actuales son dueños de una técnica tan obradora como la de Palencia. Por ello, y únicamente a causa de ello, es pintor de obra amplia. Veamos, pues, alguna de las soluciones técnicoexpresivas que da Palencia a su intuición formal. La dificultad suprema en todo paisajista—y Palencia, entre otras muchas cosas, es pintor de paisajes—estriba en la creación o, mejor dicho, en la invención de la perspectiva. El cuadro es un paisaje de dos dimensiones, y es forzoso *mentir* en él la perspectiva. Siento tener que repetir cosas triviales y sabidas; pero para llegar a un sitio es preciso partir de algún lugar; generalmente de aquel lugar en donde todos nos encontramos. Esta falsa o mentida perspectiva se ha venido logrando tradicionalmente por el sombreado y el claroscuro. Mas la pintura moderna ha renunciado a utilizar estos recursos. La razón es profunda y sencilla: la utilización del claroscuro resta eficacia expresiva al color; lo contradice, y el color es el valor esencial, o al menos uno de los valores esenciales que, a partir del impresionismo, ha descubierto la pintura. Desde entonces empezó a ser preciso *pintar desde* el color, desde el desnudo del color sustancial. El claroscuro aniquilaba sus posibilidades constructivas. Para crear la perspectiva sin mentirla, esto es, *sin añadirla* artificialmente a un cuadro, fué preciso sustituir el claroscuro por otra técnica pictórica más armónica y esencial. El crea-

dor de esta técnica—creo recordar que fué Seurat—le dió nombre de pila, porque lo quiso Dios, y desde entonces fué llamada «contraste simultáneo». Su función técnica es la siguiente: los colores más claros y violentos se adelantan del cuadro a la retina; los colores mezclados y oscuros se asordan y retiran hacia el fondo del lienzo. El contraste o desnivel que hay entre ellos constituye una verdadera perspectiva; pero esta perspectiva no está sobreañadida, no se miente, es artística y natural, pues nace desde el color y, por tanto, nace en las cosas mismas. Es una relación visual que hay entre ellas. No es preciso alterarlas ni sombrearlas para lograr establecer un orden esencial entre los elementos del paisaje. Con ello, el mundo artístico sigue obedeciendo al orden propio de la creación divina, no al artificio de la invención humana. En esta perspectiva, las cosas *acrecientan su realidad.*

La pintura de Benjamín Palencia sigue en este caso la mejor tradición, es decir, la tradición de los mejores. En él se crea, por el contraste simultáneo, la perspectiva que hemos llamado natural, la perspectiva en que las propias cosas se sitúan a sí mismas por el color. Los amarillos residencian la luz y nos la acercan, nos la descansan en los ojos. Los azules se alejan, determinan su propia lejanía, como escolarizados hacia el fondo, hacia el cielo. Las cosas *no son azules,* ni amarillas, ni malvas: *son solamente lo que les hace ser la luz,* lo que les hace ser la mirada de Dios, que las baña y recrea. Desde la luz del cuadro se establece su orden; desde el mirar de Dios nos ordenamos también los hombres y nos constituímos hacia El. La luz no es sólo un accidente dentro del cuadro: es como un vínculo donde todo se ordena hacia su ser. El orden plástico del mundo consiste en su situación filial de cercanía, de transparencia, a la mirada donde reside. Y en la alegre y nativa pintura de Palencia, la situación de cercanía de las cosas creadas depende de la luz. Llamamos luz a la mirada de las cosas acercándose al hombre. Llamamos luz a la mirada que Dios ha puesto en ellas, en las cosas, para decirlas declarando la comunión de su hermandad. Esta es la afortunada, la más unívoca resultante de la mirada esencializadora: conocer el *valor unitivo,* no descriptivo, ni anecdótico, de la luz.

Pero esta *perspectiva natural* de la pintura, que se organiza desde el color, tiene dentro de la técnica que analizamos un aspecto singularísimo y personal. Sobre la invención creadora, y no sobre el oficio, se fundamenta. Mas para valorar su aportación preciso es que nos detengamos un momento sobre un aspecto humilde

y casi indiferente de la técnica artística: la materia pictórica. Llámese así a la manera personal—más gruesa, menos gruesa—de empastar el color, o, si se quiere, a la manera de «decirlo», a la manera de dejar el color sobre el lienzo. A poco que observéis esta pintura advertiréis que la manera es gruesa, táctil y relevante. Parece una materia natural, es decir, sin trabajo, sin tratamiento, sin «adorno». No está en el cuadro: surge de él. Mira, tocándonos los ojos. Parece adelantarse hacia la búsqueda de la retina. Este adelantamiento con que nos toca es su manera de estar y de existir. En efecto, la materia pictórica de Benjamín Palencia parece justificarse únicamente por su hermandad táctil con la mirada, por su manera de aproximarse hacia nosotros, de convivirnos, de convertirse en algo nuestro. Desde ella, tan humilde, se organiza de nuevo toda la perspectiva. Desde aquella entidad de su relieve, algunas cosas en estos cuadros están más próximas, más juntas con nosotros. Otras se hacen más tácitas, más planas, por la sola delgadez de su capa pictórica. Otras, en cambio, son más lejanas que reales, como indecisas entre ser y no ser, cuando la espátula adelgaza hacia la transparencia su materia. ¿No recordáis el último de sus cuadros de eras? ¿No lo habéis visto aún? Mirad con mis palabras. Mirad el cántaro para la sed del hombre; mirad el trigo polvoriento; los bueyes, tardos y naturales; las gavillas y la distribuída quemazón del sudor. Hay en alguna parte un yugo desuncido. Las tardes, las distancias, son más cortas que ayer. La luz es como un látigo en el aire. Los hombres nacen y vuelven a nacer en el trabajo. Allá, en el fondo de la era, hay un caballo. Es rojo. Su color es tan plano, se ha ahondado tanto, que semeja una idea. Su valor se precisa, caritativamente, en la mirada que lo ve. Quiero decir que el color se encuentra en el caballo; pero se encuentra como vacío. Es una idea de color más que un color. Adelgazando con un recio contraste la materia pictórica, se pudo resolver este milagro de la forma vacía, de la forma viviente, que ante el ojo del hombre va transformándose en idea, va dejando de ser ensimismadamente natural.

Y ahora sigamos adelante en la contemplación, puesto que la alegría nos lleva de la mano. Hablemos del dibujo. Pero no os representéis esta palabra de una manera rígida, enseñada; sería desvanecer su contenido. Yo quisiera deciros que no es lo mismo un dibujo constructivo que un dibujo formalista o formal. El dibujo de Benjamín Palencia es constructivo. No sirve para aislar la forma, sino más bien para encarnarla. No es un dibujo de fuera aden-

tro, como el de Botticelli, sino de dentro afuera, como el de Van Gogh. No constriñe la forma: la libera. Degas decía que «el dibujo no es la forma, sino la manera de ver la forma». Permitidme que os diga que esta frase, aún siendo afortunada, no es verdad. En la pintura de Palencia, *el dibujo es la forma, o, si se quiere, la netitud formal.* En muchos de sus cuadros no encontraréis jamás un trazo negro, ministerial y delimitativo. Diríase que sus troncos, sus hojas y sus ramas, no necesitan del dibujo para acentuar su nitidez. Las rocas, las montañas, es decir, la naturaleza gravitante, sí lo tienen a veces. En otras ocasiones, las diferencias reales, las diferencias de las cosas, se encuentran definidas en los distintos planos del color. Cuando decimos que *el dibujo es la forma, la netitud formal,* queda implícita en nuestra afirmación que hay dos clases de formas. La forma plástica, por ejemplo, tiene una netitud; pero no tiene un perfil, un dibujo. La forma estilizada, sí lo tiene. Esta aventura de lo formal—de lo que, siendo neto, empieza a ser contiguo, ilimitado—, esta confusión entre la forma estilizada y la forma plástica—¿no habéis visto que en la escultura abstracta no hay perfiles?—es uno de los más contumaces errores de la enseñanza académica, es decir, de la mirada descriptiva. La forma plástica carece de perfil porque tiene esqueleto, tiene la forma de su esqueleto. No se dibuja, se construye. No es inventada, es natural. Si a este sentido neto de la forma damos también el nombre de dibujo, aclararemos que a este dibujo no se le ve la piel, sino los huesos. El dibujo artístico y epidérmico es un aislante de la forma; la reseca, *la muere.* Escinde artificiosamente la inmediata contigüidad de lo real. Mas nosotros sabemos que el dibujo no puede separar lo que Dios quiso unir. Sabemos que al mirar un paisaje contemplamos una unidad total, indivisible, tan interiormente trabada como lo pueda estar una misma palabra, una palabra sola. Para entendernos y comprender su mensaje no es necesario desunir sus letras, sino más bien reunirlas. El dibujo constructivo es aquel que las intenta reunir, es decir, *situarlas desde su propio dentro,* desde su forma plástica, armonizando su distinción.

Me interesa añadir que esta manera de dibujar, de construir, de Benjamín Palencia, es muy distinta de la de los maestros del arte nuevo. Hoy por hoy, su dibujo es uno de los más esencializados y constructivos que conocemos. Y para no dejar nuestras palabras a fianza de crédito, vamos a precisar en qué consiste su distinción.

La forma plástica, en Benjamín Palencia, se construye desde el

color. Esta alianza constructiva del color y la forma, en cierto modo, es un descubrimiento suyo. Y como no me gusta hacer afirmaciones gratuitas, voy a tomar pie en el impresionismo para verificarlas. La fórmula impresionista se puede reducir a estas palabras: *cambia la luz y cambia todo*. Pero la consecuencia de esta ley también es clara. Igual que el claroscuro contradice el color, el color contradice la forma. El color no se puede residenciar sobre las cosas. No pertenece a ellas. Descansa en nuestros ojos y es un don que hace a la realidad nuestra mirada. Las cosas, pues, no son anaranjadas, ni violetas, ni diáfanas, ni oscuras. Son tan sólo una «forma» expectante, esperanzada por la luz. Cuando los ojos las contemplan, las «decimos» mirándolas, esto es, decimos que son verdes, o anaranjadas, o atardecidas. Lo decimos nosotros, y ellas lo «son» porque Dios quiso que su ser fuese caritativamente así. Estos toros son calmos y rosados; esta montaña es malva. Como dice Palencia, el color nace del corazón. El color es el duende o, si se quiere, el ángel de un paisaje. Se encuentra en él como una *imposición*, como una investidura de las cosas, en la cual se armonizan. Decir color es decir armonía y aludir a hermandad. Por ello es el color el elemento variable; la forma, el elemento fijo de un paisaje. ¿Cómo se puede aunar su distinción? Si la luz es el vínculo que une la realidad; si la forma es la expresión de la diversidad de lo real, el color es el vínculo donde se verifica la hermandad de las cosas. El color es el medio expresivo que, a partir del impresionismo, ha puesto a la pintura en libertad.

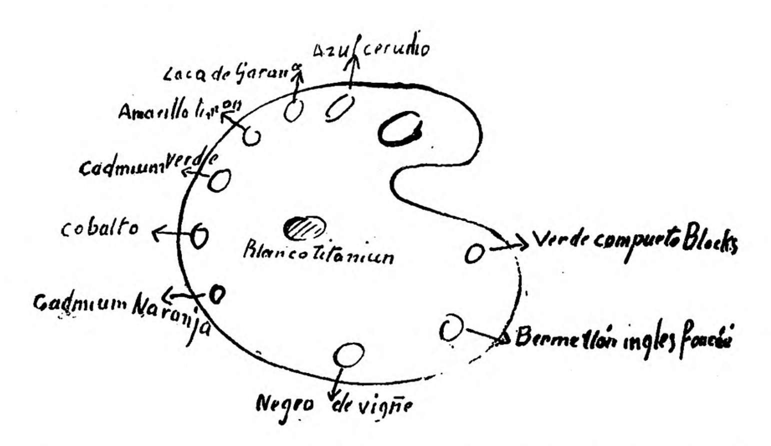
Esta liberación por el color fué uno de los más importantes descubrimientos impresionistas. Puso el arte de la pintura bajo el primado del color. Repitamos su fórmula: cambia la luz y cambia todo. Esto es, la *forma* pierde su indeclinable esclavitud individualista, y es una forma en libertad. Las cosas no son entes, son seres. Se abrazan y se adentran las unas en las otras, queriéndose hacia el prójimo, buscándose a sí mismas en la contigüidad de lo creado, soñando armonizarse en su hermandad. Quizá este deseo fué sólo un sueño. Pero fué, como dijo el poeta, un *sueño donde hay luz*. Esta nube repite su presencia, dando sombra al camino. Esta piedra declina hacia ser cruz. Este trigal es igual que un temblor, que un estremecimiento en la garganta del paisaje. Cuando las formas o las cosas se encuentran sobre sí mismas, estantes, individuales y concentradas, son como huérfanas de algo. No tienen vida próxima, esto es, no tienen vida propia. Se desraizan de los ojos. *Se concluyen, estando*. Este es el límite y el heroísmo de la pintura abstracta.

Para expresar técnicamente esta hermandad de lo creado, la pintura impresionista se valió del «pasaje». Volvamos a insistir sobre la diferencia entre la técnica y el oficio pictóricos. El «pasaje» es una técnica creadora, es decir, es una técnica de la invención. Consiste en haber comprendido que la mera contigüidad de las cosas reales hace que se influyan, que se valoren, que se penetren mutuamente. Este sembrado es más oscuro que este otro. Pero esta diferencia se *hace distinta* en su límite extremo, no en su contigüidad. Lo que está junto, en el cuadro y en la naturaleza, pertenece a una misma unidad de valor. Lo que está junto, forma un todo. Quedan así las cosas, en la pintura impresionista, como fundidas y traspasadas unas en otras por la hermandad de su color. Porque el color es solidario, no puede rebelarse, no puede unirse a otro color sino *indistintamente*. Mirando el arco iris no podemos decir: aquí termina lo verde y empieza lo amarillo. El color no se define sino en su transparencia a lo inmediato. Su estar es sólo un modo de convivencia. Su vida es un acercamiento, un devenir, una proximidad donde descansa. Los colores no son solos, son prójimos.

Lo que André Lothe llama «pasaje», creo que debiera traducirse en español por la palabra *fundido*. La encuentro más categórica y expresiva. En rigor, este *pasar* de unas cosas en otras, esta hermandad—recuérdese a Monet—, es verdaderamente una fusión. En la policromía de un cuadro impresionista todo se funde y se confunde hacia la indistinción del valor inmediato. Juzgo inútil decir que esta invención, que ha puesto en libertad a la pintura y ha dado origen a la creación del arte nuevo, tiene una grave limitación. Ya los mismos impresionistas la conocieron. Sacrifica la forma. Las cosas pierden su identidad. Se esfuman, se disuelven en una niebla armónica y policroma. El principio armonizador prevalece en el cuadro sobre el sentido constructivo. Porque el color, repitámoslo, contradice la forma. La forma es siempre suficiente en sí misma, diversiva, estatal. El color es indistinto, unitario, expresivo y armonizador. Las cosas son, para el pintor, color y forma; pero *las cosas son estando*. Y su manera de estar se traduce en presencia, y su presencia en forma, y su forma en figura indeclinable y sustancial. En la pintura de Palencia, por influencia del cubismo, se ha conseguido resolver esta contradicción. La forma plástica es constructiva. No sacrifica nada. Esencializa, a un tiempo mismo, la forma y el color. Si observáis atentamente cualquiera de sus cuadros, veréis que en ellos la forma plástica nace desde el color.

Es más: podría decirse que las formas en ellos no están coloreadas; son color. Es decir, que la netitud del color es su dibujo mismo. No tienen otro dibujo. En sus cuadros nunca se funden dos colores; se influencian tan sólo. De aquí procede la fuerza singular de los paisajes de Benjamín Palencia. La forma plástica, constructiva, conserva íntegra toda su validez; el color no ha perdido, no ha rebajado la máxima amplitud de su fuerza expresiva; la luz es la real ordenación del cuadro; las cosas se encuentran individualizadas con absoluta nitidez; el color armoniza las cosas y modela la luz.

Esta invención del color constructivo es uno de sus descubrimientos esenciales. Así, pues, conviene que insistamos en él desde vertiente nueva. Generalmente, la crítica artística da el nombre de perspectiva a la sensación de profundidad que nos sugiere un cuadro. Nosotros vamos a hablar ahora de otra manera de ver la perspectiva. Frente a la horizontal hay una perspectiva vertical. Las cosas, como decía el maestro D'Ors, pesan o vuelan, se ciernen o gravitan. Y añadimos nosotros: son fijas o son móviles. Toda inmovilización o pesantez formal tiende a la tierra. Toda agilitación o ingravidez formal tiende hacia el cielo. En la pintura, lo



que se aquieta, pesa; lo que se mueve, sube. La mera inestabilidad, la indecisión formal, es como un vuelo. En la pintura de Benjamín Palencia logra esta ley su cumplimiento. Como todas sus leyes, ésta también se verifica *desde el color*. Los colores radiantes y claros, suben; los colores agrisados y oscuros, pesan. Con sabia pulcritud, midiendo su función, es manejada la paleta por Benja-

mín Palencia. Los colores oscuros componen aquel término de su pintura que pudiéramos llamar naturaleza gravitante. Los amarillos, los azules, los verdes, componen aquel término de su pintura que pudiéramos llamar naturaleza aligera o alada. Para subrayar más aún este quietismo de los grises, veréis que tierras, piedras, montes, se encuentran en sus cuadros delimitados, casi agobiados, por un trazo dibujístico negro y ministerial. No conviene que suban, y el dibujo, como un corsé, los ciñe y los aprieta, concentrando su pesantez. Los verdes y los malvas ascensionales carecen de dibujo, movilizando su inquietud. Concluyamos: en la pintura de Palencia todo es exacto y medido. En ella puede haber equivocaciones, puede haber fallos: no hay error.

Como es preciso constreñirnos, aunque nos duele, fuerza es que ya nos limitemos a lo esencial. Quizá lo decisivo, hasta ahora, en la pintura de Palencia, es la revelación del paisaje de España que nos hace. Sobre este tema es urgente escribir; nosotros no lo podemos hacer ahora, pero lo instamos: es uno de los hechos de mayor importancia sustantiva que han acaecido dentro del arte español contemporáneo.

Todos sabéis, desde el famoso estudio de Oscar Wilde, que, en gran medida, la visión que tenemos de la realidad puede ser influída por el arte. Lo que llamamos «paisaje» es, desde luego, una invención artística. Pues bien: sobre el paisaje castellano pesaba mucho la tradición de una literatura importantísima: la del 98. Ella fué quien le dió su pasaporte universal. Castilla es ancha y alta. Su rectitud la hace profunda; su altura, ascensional. Uno de los maestros del pensamiento español contemporáneo sintetizó su alma en una corta frase, llena de hondura y garbo. Todos la recordáis: «Caballero, en Castilla no hay curvas.» Sin embargo, en la Castilla descubierta por Benjamín Palencia sólo hay curvas.

La horizontalidad, la vastitud y la profundidad de la meseta castellana no pueden representarse plásticamente sin que resulten valores pobres, inmateriales y vacíos. Es natural que ocurra así. La vastitud, plásticamente representada, es lejanía. La lejanía sólo puede pintarse de una manera cromada y dibujística. Y como todo paisaje dibujístico y caligráfico se debilita y empequeñece, podemos deducir que lo vasto y lo inmenso *da pequeño en pintura*. La forma plástica es siempre definida, y el mundo griego es la expresión de esta verdad. La inmensidad no puede representarse y limitarse: no tiene pura realidad formal. Así, pues, afirmaremos que la forma plástica es siempre definida. Y añadiremos: la forma plástica es siempre curva. La forma curva es siempre natural.

Lo recto es una idea que no se encarna ante los ojos. Se encuentra allí, pero debajo de la tierra, en la meseta castellana. Lo recto es un sostén donde se asienta la realidad. La realidad es ondulada. La línea bella, también lo es. Pero la realidad, la creación de Dios y de los hombres, no se sujeta a esquema. La línea recta no es una realidad, sino una idea. Una idea que está bien; mas no basta, como un ángel rebelde. Pero lo curvo vuela; lo recto, profundiza. Mirad estos paisajes de Benjamín Palencia. Nada hay en ellos esquematizado, sino esencializado. ¡Y no es lo mismo! Las cosas, los colores, las formas, se hacen un nudo en ellos, entrelazando su distinción y su valor. Finalmente, las cosas son reales, porque no están aisladas, sino contiguas. Este camino lleva a otro. Este labio quizá pide otro labio. Este agua de arroyuelo quizá corre para calmar la sed. Todo está unido y curvo y armonizado en la creación. Todo está unido, curvo y armonizado en el paisaje castellano de Palencia.

No tiene literatura alguna este paisaje. Ha sido ya plásticamente descubierto, plásticamente recreado. Se encuentra salvo y esperanzado, como un niño que crece. Y ahora quisiera hablaros, finalmente, de una de sus características más personales y profundas. La mirada tradicional y descriptiva nos dice que un *paisaje* no puede ser sino una perspectiva abierta y ancha. La pintura moderna ha enriquecido este valor. La de Palencia lo ha logrado de manera consciente, repetida y perfecta. Frente a la perspectiva tradicional, ancha y abierta del paisaje, la pintura de Benjamín Palencia ha conseguido una nueva manera de visión: *la perspectiva próxima*. La realidad se nos acerca en ella *un poco más* a la mirada. Mirad su cardo con mariposas. No es tan sólo un paisaje: es un florero. Mirad su altar de Castilla. No es tan sólo un paisaje, sino también un bodegón. Laten junto a los ojos. La perspectiva próxima le da un nuevo valor a estos paisajes. Las rocas y las flores no son tan sólo un término indistinto y constructivo, sino un retrato. Las hemos visto alguna vez, las recordamos, las individualizamos en nuestra vida, y son *aquellas* flores, y son *aquellas* rocas. Las que vimos. Lo que tienen de *nuestro, de vivido,* no las hace perder su realidad. Eran aquéllas y no otras. Sobre la indistinción del fondo gris resaltan los valores. El verde amarillento del verdín; la escandida y quemante acción del agua; la oxidación violenta y roja en algunos lugares y la manera hueca y balbuciente de su porosidad. Las contemplamos, reconociéndolas. Son ellas. El paisaje se ahonda en sus espaldas, no como fondo, sino más bien como contraste. Este ha sido el camino seguido por

Palencia para naturalizar el artificio del bodegón y, al mismo tiempo, para *individualizar con su retrato* los elementos, siempre genéricos, que integran un paisaje. Este ha sido uno de sus descubrimientos esenciales: la perspectiva próxima.

* * *

Démosle gracias a Benjamín Palencia por la humanización hacia el retrato del paisaje. Démosle gracias también por la reducción del paisaje castellano a forma plástica. El suyo es un paisaje naciente, áspero y táctil, casi una forma natural. Y del carácter y el sentido de este paisaje quisiéramos nosotros seguir hablando, largo y tendido, un día.

¿NO HA VISTO USTED «NIÑA COSIENDO», DE LLIMONA? AQUÍ LO TIENE.

El visitante habrá visto este cuadro con mirada distraída: un rincón del taller del artista sin interés especial, una jovencita; apenas se le ve la cara; está cosiendo; fondo, ropas; cabello negro y unas manos, eso es todo; la anécdota—a pesar de existir—es mínima, pero el todo es importante. Es un cuadro pintado con amor al oficio, con una gran sensibilidad de artista y con una humildad de la que carecen los *grandes maestros de temporada.* La pincelada, directa; el color, armonioso, neto (las conquistas del impresionismo no han pasado en vano); nada es dejado al azar; la pintura es pintura, y no sólo en la parte figurativa, como suele verse en la mayoría de las obras, sino que todo, fondo, ropas, manos, están representados y se valoran en función de pintura.

El dibujo es armazón: existe, pero en sordina. Este cuadro es de pintor, y no de dibujante pintor. Quede dicho esto, no como crítica de los dibujantes pintores, sino como aclaración a la técnica empleada en este caso.

La palabra discreta es la que conviene más a este cuadro, y no queremos indicar con ello disminución alguna de valor. ¡Cuántas

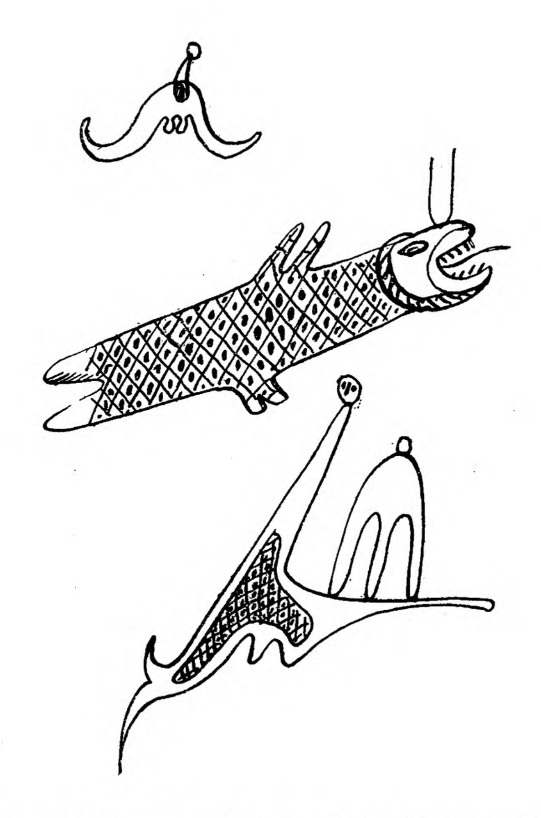
obras han tardado años y años para salir de su tono de discreción, para ser enjuiciadas en su justo valor!

Podría decirse que los Jurados pasan y la pintura queda, y después, con el tiempo, se produce el milagro, y la mirada reposada de algún estudioso de la pintura descubre lentamente unas virtudes que no se han abierto al público, porque las virtudes en arte nunca son llamativas ni superficiales, sino profundas; hay que descubrirlas. Hoy día parece que no hay tiempo que perder. Los amantes del arte son cada vez menos, no tienen tiempo para reposar su mirada en esta clase de obras—creadas en el silencio y lejos de las modas reinantes—. El espíritu de los llamados *petits maîtres,* como Chardin, Vermeer de Delf y otros—que nosotros consideramos como grandes maestros—, está presente en esta obra; también se tardó en valorarlos a ellos y aun están hoy día por debajo de su valor real.

La vida quieta que hay en este cuadro es función de luz y color; la relación de valores está obtenida por el color en sus diferentes matices, con oficio, pero sin habilidad. Sensual de materia, ésta irá madurándose con el tiempo; bien pintada—ni se agrietará ni se resecará, como tantas otras—, quizá pintada con brío y virtuosismo, pero sin base; pintura hecha con tiempo y para el tiempo, éste a su vez la valorará.

Este cuadro, *Figura cosiendo,* lo destacamos nosotros de una sala donde triunfaron, con virtudes aparatosas, otras obras salidas técnicamente de este pintor. Es una de las obras corrientes de su autor, Rafael Llimona, pintor sensible, fino, de gran agudeza, con un gran control y sentido crítico de su obra—de carrera lenta y ascendente—, con interés vivo para todos los problemas artísticos y pictóricos de la actualidad, cuya obra, apreciada en Cataluña, no tenemos la menor duda que será estimada y cada vez más conocida por el resto de España.

José Lloréns Artigas



POEMA MENTAL BAJO EL PARAISO DE TAPIES

Las enfermedades del ojo
la dulzura fermenta con pirámides
Como una CIENTÍFICA visión cuya pureza
se desprende y prolonga la noche del oficio
Rombos de bella asociación
y zonas vítreas tristes
Las leyes del marasmio y la falsa amanita
en los talos del liquen y el ladrillo
Late el período de los reinos
y su móvil familia de células acuáticas
El antiguo huevo conyugal de la música
y el pulmón incontaminado del pez

El hombre moderno y la metafísica
como el ágata en el vientre del camello

y los sexos de las mixomicales
El sueño del desarrollo la raíz de la luz
(Continuos paisajes voluntarios
de lo perteneciente se acumulan
a la terrible propiedad)
Son prolongaciones fieles
y atraídas con dolor
al seno del disfrute
Organos comunes, raros pesos, placeres
de otro mundo visual. El mundo de
los micetozoos, por ejemplo, cuya maravilla
de color y forma, ampliados,
puede mirarse: *los esporangios*
Las irisaciones. Los cuerpos. La vida
Pero amibas oníricas y también
pelotas de oro quietas
en la atmósfera en la atmósfera

Y hongos y síntesis y dulces minerales
tal vez berilos, opacos, y trapezoides
de evocación meteórica
Ecos del despertar vegetativo
Hilos sensibles del MÁS ALLÁ
Microbios sutiles, larvas eternas
Enumeración de cristales

El hombre moderno habla con una balanza
y cambia
Luz, venenos preciosos, moléculas estériles
Obra solamente el ojo del gran enano
en las antípodas. Un suelo
de abisales comunicaciones
supura diatomeas y melodías
(Continuos paisajes voluntarios
de lo perteneciente se acumulan
a la terrible propiedad)

Estamos todos en pecado
las selvas vírgenes funcionan
y los animales enigmáticos
calan con sus vientres pequeños

la gota de azur
Función de pútridos seres
inmaculados. Pesadilla del mízcalo
y de la cabeza de medusa.
Astrales salas donde yo conservo
como otras veces con Ivan Tanguy
el extremo contacto negro con la otra
vida y el más vacío perfume

CARLOS EDMUNDO DE ORY

¿NO HA VISTO USTED «PAISAJE DEL PUENTE», DE DIAZ CANEJA? AQUÍ LO TIENE.

Y esto es lo que queda al final: un noble cansancio extendido, abierto; un amarillo mate, velado en un vaho de después de la plenitud, de empezar a ser definitivamente después. Mirad: el horizonte alto apenas deja una rendija con nubes de fin de agosto, tras del violeta de último término: un esqueleto de río sigue fielmente la diagonal del cuadro, saltado por un puentecillo de la misma materia de los terrones, y su rodera de barro seco; arriba, a la izquierda, un breve repecho ocre, y por todas partes, en el amarillo pajizo, como el recuerdo de un verde que hubo, que podría quizá haber si queda vida para el mundo.

Es el fin del verano, el límite desnudo, sin memoria de lo que fué espiga, si no es la huella de la serenidad aprendida; es la más pura soledad, en olvido, y sintiendo gravitar encima, pecho contra pecho, toda la abertura del cielo; el paisaje, plano y bajo, como al pie de las nubes, ofrecido en anchura, en vacío. Podría acabar, podría recomenzar la vida aquí; es el punto en que el girar del tiempo roza lo perenne, lo que queda tras las fronteras del año.

Y todo esto nos lo da el pintor de una vez, en una sola materia costrosa, reseca, como la tierra de la era, donde la paja se hace mineral y la arena se vuelve de oro; pintando en barbecho, en la tierra misma, con el relieve de las huellas, pobre de largo camino, palidecido de experiencia, preparado a bien morir.

JOSÉ M.ª VALVERDE

¿NO HA VISTO USTED «RETRATO DE UNA VIDA», DE VAZQUEZ DIAZ? Aquí lo tiene.

Es penoso ver que, para enjuiciar una obra actual, haya que remitirse—con demasiada frecuencia—a la de cualquier maestro clásico, para salir por la tangente hablándonos de la vida y milagros del maestro, cuya obra se conoce al dedillo porque se ha estudiado. Estamos cansados de la pereza de enjuiciamiento—incluso de los mismos artistas—que, para evitarse penetrar profundamente en la obra actual, la clasifican en casillas preparadas por ellos mismos con más o menos conocimiento de la moda y bastante desconocimiento de causa.

«¡Estamos hartos—dice el poeta Carlos Edmundo de Ory—de ética artística y de estética!» Preferimos la claridad.

* * *

Voy a referirme a la obra de Vázquez Díaz Retrato de una vida.

Cuando se mira un cuadro, se desarrolla la primera lucha o el primer pacto: nos repele o nos seduce. Nosotros hemos pactado con este cuadro por varias y justificadas razones.

Hay algo en él que nos atrae, que nos conmueve: su serenidad. Bien; ahora queremos saber por qué nos atrae y cómo se refleja en nosotros esa serenidad. Queremos saber, como espectadores, qué es lo que nos conmueve. ¿Es su composición, su técnica, su color? Queremos descifrar la sorpresa del silencio.

Lo que nos atrae, lo que nos conmueve es, ante todo, la rotunda afirmación geométrica de su perfecta y equilibrada composición; esto es, su arquitectura. Podemos analizarla fácilmente.

Acaso sea ésta la obra resumen de Vázquez Díaz en que su pintura se modele más tiernamente en bloque humano, sin perder un ápice de su verdadera geometría. Nunca como ahora la estructura ha sido recubierta con más suavidad.

Su composición está representada en el rectángulo vigente del lienzo por un polígono irregular de cinco lados pesante la base inferior, dividido a su vez por dos triángulos superpuestos, cuyos vértices superiores son: uno, el óvalo de la cara, y otro, el pequeño hueco que forma el cruce de las manos. Dentro de estas divisiones se producen nuevas subdivisiones, que originan geométricamente la composición del cuadro, porque la composición del cuadro es la geometría que encierra su arquitectura, y la arquitectura significa

cómo se ha levantado la obra, de qué manera se ha construído y cómo se ha observado la regla de oro. Sabemos bien que la regla de oro es el módulo universal que utilizaban los clásicos para conseguir que sus obras fueran proporcionadas y bellas y correspondía exactamente al canon de belleza de la proporción humana.

Hemos pactado con este cuadro porque se observa la regla de oro. Sólo con un concepto constructivo se pueden realizar formas amplias arquitectónicas, reposadas y vivientes: imitación de las cosas y al mismo tiempo reconstrucción del universo; esto significa crear.

Pero el hecho de saber dividir armónicamente la superficie del lienzo, armonizando los volúmenes y delimitando los espacios, no constituye sino uno de los lados del oficio. El otro lo constituye la técnica y el color.

El problema de los valores tonales en la obra de Vázquez Díaz no se resuelve por apasionados efectismos coloristas y su paleta está muy distante de los fuegos de artificio. Para él el color no es otra cosa que el efecto de contraste de luz y sombra, volviéndose opaco o luminoso según la zona o plano en que está situado.

¿Podemos decir entonces que Vázquez Díaz en este retrato—incluso en toda su obra—no es colorista? Colorista, sí; pero no vibrante. La pintura puede ser o no vibrante. Giotto no era vibrante; Rubens, sí. Y, sin embargo, puestos a elegir, nos quedaríamos con Giotto.

Es importante saber discernir entre colorismo y luminismo. La paleta fría del Greco es más lumínica que colorista.

Vázquez Díaz construye con la luz—su retrato está construído con color, sí, pero además con luz. Es éste un camino difícil para el pintor, en el que sabe que no puede fiarlo todo todo a la habilidad manual y mucho menos al apasionamiento inmediato.

Sin embargo, la pasión existe, pero por un camino opuesto a la pasión inmediata (impresionismo). La pasión aquí debe ser pensada antes de realizada, acabadamente estudiada según su fin y sus propias exigencias. El análisis mental se antepone a todo impulso espontáneo para una consecución expresiva de orden intelectual. Hoy se tiende a creer que el color es—o debe ser—un elemento destructivo de la línea, pero esto no impide al artista intensificar su construcción lineal con el color, tratando de no separar nunca estos tres elementos: línea, tono y color.

En su paleta un color no es sólo la pasta que sale del tubo, ni tampoco un azul elegido al acaso, sino un color buscado a propósito

Moraña:

Figura en gris.



Scotti:

Figuras.

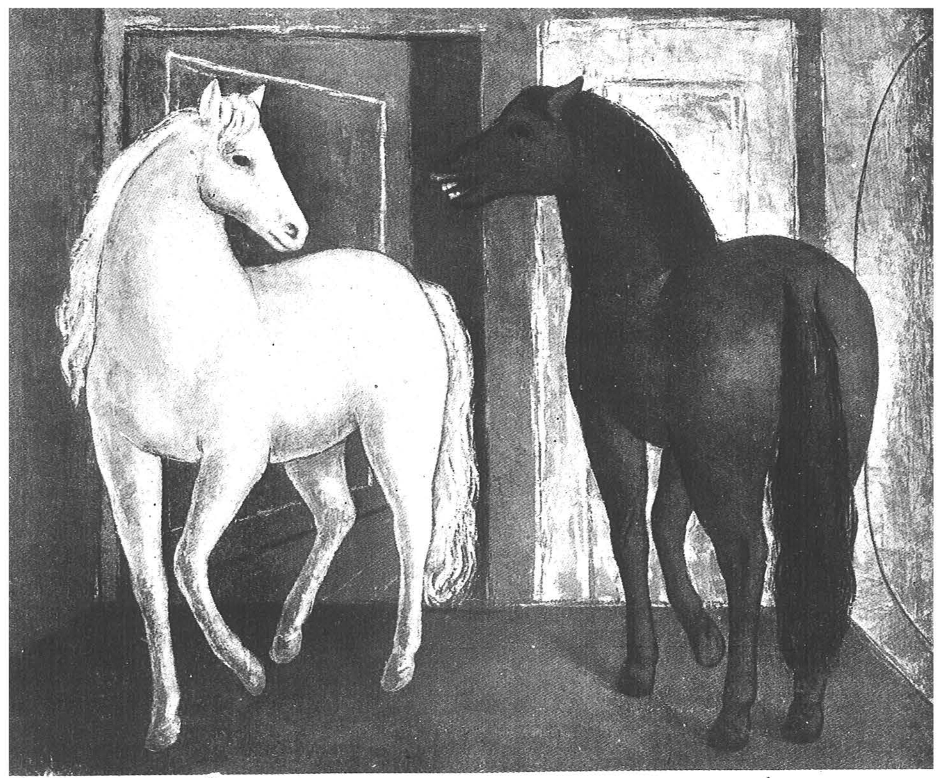
Tapies:

Los ojos del follaje.
(Fragmento.)

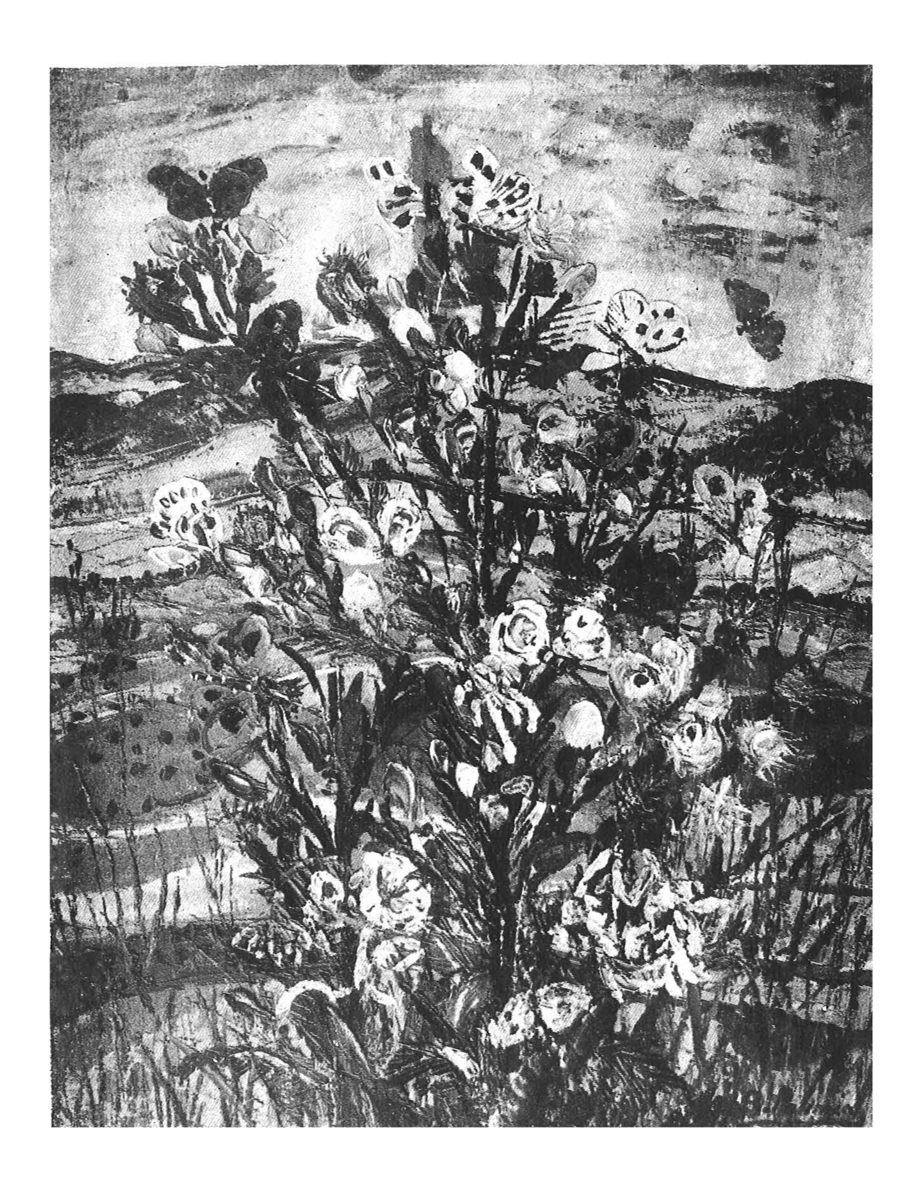
Amat:

San Felíu de Guixols.

Escassi : *El toro ibérico.*



Capuleto : *Caballos.*



Palencia: *Flores y mariposas.*

y a veces complicadísimo en sus mezclas. Es el hallazgo de un tono que sea bello en sí y, más aún, que sea bello espiritualmente.

Un color es perfecto en su obra cuando a ravés de todas las modificaciones, a través de todos los planos por donde resbala, conserva la misma importante calidad; cuando, en vez de destruir el tono, le da un valor definitivo. Así, concibe el color como tono y el tono como función de elemento pictórico relativo al cuadro y nunca como elemento de imitación exterior.

Sus formas esenciales no necesitan del vibrante colorismo—incluso lo repelen. La austeridad de concepto, la sobriedad de color, no sólo le resta valor, sino, al contrario, engrandece aún más su sentido simplista en la sumaria composición, de la que se han desterrado noblemente todo objeto o forma que no obrara en un sentido primordial.

Lo importante para él es crear una atmósfera, un ambiente emotivo, un espacio íntimo, al que conduce por fuerza al espectador; y esto lo consigue al enfrentarse con su obra, sin otros elementos de defensa que su inteligencia y su bien sabido oficio.

Su técnica, como su composición y su color, provienen del muro. El supuesto arquitectónico de lo mural no puede ahuyentar a cuantos, aun sin ser geómetras, saben qué cosa es una superficie y lo que en esta superficie acontece cuando se traza una línea o se establece un volumen sobre ella.

Vázquez Díaz conserva las tradiciones técnicas. Porque puede afirmarse de la pintura que cuanto más se aparta del muro y se separa de la arquitectura para hacerse cargo de su independencia, más en olvido caen las tradiciones técnicas.

Hemos pactado nuevamente, porque este pintor conoce bien su oficio.

Pero su técnica no amordaza su obra; al contrario, deja una amplia salida hacia un lirismo pictórico. Hacia la poesía.

«No hay poema ni arte si no hay drama interior, si no hay tragedia, que equivale a decir si no hay mundo.»

Ya hemos dicho que queremos descifrar la sorpresa del silencio, porque el silencio es la poesía en la obra de Vázquez Díaz, y sus intentos de significación especial de poemas pictóricos están expresados con silencio: con silencio en la forma, con silencio hasta en el color. Sólo al purismo de la luz le está permitida cierta independencia poética, porque lo demás todo es silencio, serenidad, melancolía.

¿En qué sitio, en qué parte, de qué extraño e inmenso muro está situada esta figura? Está situada en el silencio.

¿Qué tamaño, qué soledad inmensa, qué extraordinarias dimensiones tiene esa estancia donde habita esa sola figura? Tiene la dimensión del silencio.

De repente hemos sentido un estremecimiento. No nos atreveríamos a gritar allí, ni siquiera a levantar la voz, y evitaríamos seguramente la resonancia de nuestros pasos, porque «allí» hace tiempo y hace inmensidad. Porque «allí» está la poesía de lo deshabitado, el amor y el dolor que entraña la vida; en una palabra, allí está y allí nace el sentido lírico que encontramos en su pintura.

Hemos pactado, finalmente, porque encontramos en su obra un profundo sentido poético.

La geometría nos definió su serenidad. La técnica y el color nos definieron su luminosidad, y su sentido lírico nos ha desentrañado la sorpresa del silencio. ¿Qué más podemos exigir a una pintura para elevarla a la categoría de obra maestra?

José Caballero

EL ORIGEN DE LA OBRA DE ARTE

POR

MARTIN HEIDEGGER

II

LA VERDAD Y EL ARTE

LA OBRA Y LA VERDAD

EL origen de la obra de arte es el arte. Pero ¿qué es el arte? Realmente está el arte en la obra de arte. Por eso buscamos primeramente la realidad de la obra. ¿En qué consiste? Las obras de arte muestran constantemente, aunque de modo totalmente diferente, la cosa misma. Fracasó el intento de comprender este carácter de cosa con ayuda de los conceptos habituales de cosa. No sólo porque estos conceptos de cosa no captan la cosidad, sino porque con la pregunta por su cimiento cosivo, encerramos a la obra en un marco previo, que nos obstruye el acceso al ser obra de la obra. No se podrá discutir nada en general sobre lo que es cosa en la obra hasta tanto se haya mostrado claramente el puro estar-en-sí de la obra. Sin embargo, ¿es la obra en general accesible en sí? Para que esto pudiera hacerse sería necesario despojar a la obra de toda referencia a otras cosas que no son ella misma, para dejarla reposar en sí y por sí. Pero hacia eso va ya la propísima intención del artista; la obra tiene que ser dejada en su puro estar-en-sí-misma. Precisamente en el gran arte, y de él sólo se habla aquí, queda el artista frente a la obra como algo indiferente, casi como un proceso que se aniquila a sí mismo en la creación para que pueda surgir la obra.

Así están y cuelgan las obras mismas en las colecciones y exposiciones. Pero ¿están ahí las obras como son en sí mismas, o no

Publicamos en este número la segunda parte del estudio inicial de los seis de que consta Holzwege, *la obra más reciente entre las publicadas por Martin Heidegger. La versión castellana de* Der Ursprung des Kunstwerkes *se debe al español Francisco Soler Grima, licenciado en Filosofía por la Universidad de Madrid. La primera parte del trabajo fué ya publicada en nuestro número anterior (núm.* 25, *enero de* 1952), *y la tercera, junto con un epílogo, se incluirá en el próximo (núm.* 27, *marzo de* 1952). *Las citas de página se refieren a la edición alemana de Vitt. Klostermann. Franckfurt a. M.*, 1950, 346 *págs.*

están precisamente como los objetos del cultivo artístico? Las obras se hacen accesibles al placer estético público y aislado. Lugares oficiales aceptan el cuidado y conservación de las obras. Conocedores y críticos de arte se dedican a ellas. Comerciantes de objetos artísticos atienden al mercado. La investigación de la historia del arte las hace objeto de una ciencia. Sin embargo, ¿encontramos en estos diversos manejos la obra misma?

Los *Aginetas*, en la colección de Munich; la *Antígona*, de Sófocles, en la mejor edición crítica, están, como obras que son, arrancadas [p. 29] de su propio espacio esencial. Aunque fuese su clase y poder de impresión grande, su conservación buena, su claridad tan segura, la trasposición a la exposición, las ha privado de su mundo. Pero también se desmorona el mundo de la obra existente-presente, aunque procurásemos anular o evitar tales trasposiciones de las obras, buscando, por ejemplo, el templo de Pestum en su lugar, o la catedral de Bamberg en su sitio.

Rotura y privación de mundo no se pueden anular jamás. Las obras ya no son lo que fueron. Son, ciertamente, lo que allí encontramos; pero ellas mismas son lo sido. Como lo sido se nos enfrentan en el ámbito de la tradición y conservación. En adelante quedan únicamente como objetos. Su estar frente es aún una consecuencia ciertamente de aquel anterior estar-en-sí, pero ya no este mismo. Esto ha huído de ellas. Todo cultivo artístico, aunque se intensificase hasta el límite y se hiciese por la obra misma, alcanza únicamente el ser objeto de la obra. Sin embargo, éste no es su ser obra.

Pero ¿sigue siendo obra la obra, fuera de toda referencia? ¿No pertenece precisamente a la obra: el estar en referencia? Ciertamente; sólo hay que preguntar con qué lo está.

¿A qué pertenece una obra? La obra pertenece como tal únicamente al ámbito que por ella misma se manifiesta. Pues el ser obra de la obra es esencialmente, y es esencialmente precisamente en tal manifestación. Dijimos que en la obra es el acontecimiento de la verdad lo que obra. La alusión al cuadro de van Gogh intentaba nombrar este acontecimiento. En respecto al cual surgió la pregunta qué sea la verdad y cómo pueda acontecer. Preguntamos ahora esta pregunta por la verdad con la mirada dirigida a la obra. Sin embargo, para familiarizarnos más con lo que está en cuestión, es necesario renovar de modo visible el acontecimiento de la verdad en la obra. Para esto elegimos adrede una obra que no cuenta para el arte representativo.

Un edificio, un templo griego, no imita nada [p. 30]. El está simplemente allí en medio de rocosos valles escarpados. El edificio circunda la figura del dios y la deja surgir en este ocultamiento a través del abierto pórtico en el recinto santo. A través del templo se presencia el dios en el templo. Esta presencia del dios es en sí la extensión y expansión del recinto como santo. El templo y su recinto se pierden, pero no en lo indeterminado. La obra del templo reúne ante todo, y junta al mismo tiempo alrededor de sí, la unidad de aquellos caminos y referencias, en cuyo nacimiento y muerte, bendición y desgracia, victoria y afrenta, perseverancia y decadencia, la figura y curso de la esencia del hombre ganan en su suerte. La amplitud imperante de estas abiertas referencias es el mundo de este pueblo histórico. De él y a él vuelve primeramente sobre sí para realizar su determinación.

El edificio está allí reposando sobre una base rocosa. Este reposar-sobre de la obra saca de la roca lo oscuro de su embarazoso y por nada empujado soportar. Estando allí resiste la obra a la tormenta que pasa violenta sobre ella, y muestra de este modo a la tormenta misma en su violencia. El fulgor y brillo de la roca, aun pareciendo sólo gracia del sol, hace aparecer, sin embargo, en primer lugar, la luz del día, la amplitud del cielo, la oscuridad de la noche. El seguro sobresalir hace visible al invisible espacio del aire. Lo inconmovible de la obra se contrapone al flujo de la marea, y permite que de su reposo aparezca su embravecerse. El árbol y la hierba, el águila y el toro, la serpiente y el grillo, entran sólo así en su peraltada figura, y de este modo aparece lo que son. A este aparecer y brotar mismo y en el todo llamaron los griegos tempranamente Φύσις. Ella ilumina al mismo tiempo aquello en lo cual y sobre lo cual el hombre funda su habitar. Nosotros la llamamos Tierra. De lo que aquí dice la palabra hay que mantener alejada tanto la representación de una vieja masa material como también sólo lo astronómico de un planeta. La tierra es aquello donde se cobija lo que brota de todo lo que brota y, ciertamente, en cuanto tal. En el brotar esencia la tierra como lo que cobija [p. 31].

La obra del templo abre un mundo que está allí, y vuelve a situar al mismo tiempo sobre la tierra, de manera que ésta sale a luz primeramente como el terreno patrio. Pero jamás existen-presentes, y son conocidos como objetos invariables hombres y fieras, plantas y cosas, para representar accidentalmente el paraje justo para el templo, que un día se añade también a lo que hay presente. Más bien nos acercamos a lo que *es* si lo pensamos

todo inversamente, supuesto, naturalmente, que tengamos la mirada dispuesta de antemano para esto: que todo se nos enfrenta de otro modo. El simple invertir por sí ejecutado no arroja nada.

Estando allí el templo termina por dar a las cosas su aspecto, y al hombre, antes que nada, la mirada sobre sí mismo. Esta visión permanece abierta, en tanto que la obra es una obra, hasta tanto que el dios no huye de ella. Así ocurre también con la escultura representativa del dios, que le consagra el vencedor en el torneo. No es ninguna reproducción por la cual se le conociese más fácilmente como el dios aparece, sino que es una obra que al dios mismo permite presenciarse, y así *es* dios mismo. Esto mismo vale para la obra poética. En la tragedia no se representa ni se expone nada, sino que la lucha se libra por los dioses nuevos contra los viejos. Surgiendo la obra poética en el decir del pueblo, no habla de esta lucha, sino que transforma el decir del pueblo, de tal modo que ahora cada palabra esencial guía esta lucha, y decide qué es sagrado y qué profano, qué grande y qué pequeño, qué heroico y qué cobarde, qué noble y qué perverso, qué señor y qué esclavo. (Cfr. *Heráclito*, frag. 53.)

¿En qué consiste, pues, el ser obra de la obra? En la perspectiva de lo indicado hasta ahora bastante burdamente, se han hecho claros, finalmente, dos rasgos esenciales de la obra. Para ello partimos de la primera razón, del ser de la obra, conocida hace mucho tiempo: la cosa misma, que da un apoyo a nuestra habitual conducta frente a la obra.

Cuando una obra está agrupada en una colección o puesta en una exposición, se dice también que está puesta [p. 32]. Pero este poner es esencialmente distinto de aquella posición en el sentido de la construcción de un edificio, de la creación de una escultura, del representar de una tragedia en el festival. La posición, en cuanto tal, es erigir en el sentido de consagración y de dar fama. Posición no significa aquí el simple colocar. Consagración significa santificar, en el sentido en que en la construcción de tipo de obra se abre lo sagrado en cuanto sagrado y el dios es llamado a que haga efectiva su presencia. A la consagración pertenece el dar fama como apreciación de la dignidad y el esplendor del dios. Dignidad y esplendor no son propiedades, junto y detrás de las cuales estaría el dios, sino que en la dignidad, en el esplendor, se presencia el dios. En el reflejo de este esplendor brilla, esto es, se ilumina aquello que nosotros llamamos mundo. Erigir quiere decir abrir lo recto en el sentido de hacerlo a lo

largo de la medida directora, en cuanto da lo esencial a las directrices. Pero ¿por qué es la exposición de la obra una creación famosa-consagrante? Porque la obra en su ser obra lo exige. ¿Cómo llega la obra a tal exigencia de tal exposición? Porque ella misma, en su ser obra, es exponente. ¿Qué expone la obra en cuanto obra? Sobresaliendo en sí abre la obra un mundo, y lo mantiene en paradero dominante.

Ser obra quiere decir erigir un mundo. Pero ¿qué es esto, un mundo? En la alusión al templo se indicó. La esencia de mundo sólo se puede indicar en el camino que debemos tomar aquí. Incluso este indicar se limita a la defensa de lo que, en primer lugar, podría extraviar la mirada esencial.

Mundo no es la simple reunión de cosas existentes-presentes, enumerables o inenumerables, conocidas o desconocidas. Pero mundo no es tampoco un cuadro representado, imaginado interiormente por la suma de lo existente-presente. El mundo mundifica y es más ente que lo concebible y perceptible, en el que nos encontramos como en casa. Mundo no es nunca un objeto que puede estar ante nosotros y que pueda ser intuído. Mundo es siempre lo inobjetivable, al cual estamos subordinados, mientras que los caminos de nacimiento y muerte, bendición y maldición, nos mantienen apartados en el ser. Cuando se cumplen las decisiones esenciales de nuestra historia, por nosotros aceptadas y abandonadas, desconocidas y nuevamente preguntadas, entonces mundifica el mundo [p. 33]. La piedra no tiene mundo. Asimismo, plantas y animales tampoco tienen mundo; pero pertenecen a la oculta afluencia de un paraje, en el que están suspendidos. Por el contrario, tiene la labradora un mundo, porque se mantiene en lo abierto del ente. El instrumento da en su confiabilidad a este mundo una propia necesidad y cercanía. Abriéndose un mundo, obtienen todas las cosas su pausa y prisa, su lejos y cerca, su amplio y estrecho. En el mundificar está reunida aquella espaciosidad desde la que se regala o rehusa la verificada benevolencia del dios. También la desgracia de la ausencia del dios es un modo de mundificar el mundo.

Obrando una obra se espacia aquella espaciosidad. Espaciar significa aquí, antes que nada, dejar libre lo libre de lo abierto y establecer esto libre en su estructura. Este establecer se esencia desde el mencionado erigir. La obra expone, en cuanto obra, un mundo. La obra mantiene abierto lo abierto del mundo. Pero la exposición de un mundo es el único rasgo que hay que nombrar aquí del ser

obra de la obra. Al otro y correspondiente intentamos de igual manera hacerlo visible desde la razón primaria de la obra.

Cuando se hace una obra de este o aquel material, piedra, madera, metal, color, habla, tono, se dice también que está hecho de ellas. Pero, así como la obra exige una exposición en el sentido de creación famosa-consacrante, porque el ser obra de la obra consiste en una exposición del mundo, del mismo modo es necesaria la producción, porque el ser obra de la obra misma tiene el carácter de producción. La obra, en cuanto obra, es en su esencia producente. Pero ¿qué produce la obra? Lo sabremos, ante todo, si perseguimos la razón primaria de la producción de obras, comúnmente así llamada.

Al ser obra pertenece la exposición de un mundo. ¿Qué esencia es, pensada en el horizonte de esta denominación, aquella de la obra, que normalmente se llama material de la obra? El utensilio toma en su empleo la materia, porque la utilidad y usualidad determinan de antemano aquello en lo que consiste. La piedra es empleada y gastada en la elaboración del instrumento; por ejemplo, del hacha [p. 34]. Desaparece en la utilidad. La materia es tanto mejor y más apropiada cuanto más sin resistencia desaparece en el ser instrumental del instrumento. La obra-templo, por el contrario, no sólo hace, exponiendo un mundo, que la materia no desaparezca, sino que además saca a luz y ciertamente en lo abierto del mundo de la obra: la roca llega al llevar y reposar, y de este modo llega a ser, ante todo, roca; los metales llegan a brillar y fulgurar, los colores al lucir, el tono al sonar, la palabra al decir. Todo esto sale a luz, retirándose la obra a lo masivo y pasado de la piedra, a lo resistente y flexible de la madera, a la dureza y brillo del metal, a lo luminoso y oscuro del color, al sonar del tono y a la fuerza nominativa de la palabra.

Aquello en donde la obra se retira y que deja salir a luz en este apartarse, llamábamos nosotros la tierra. Ella es lo que se trae a luz-cobijante. La tierra es incansable. Sin esfuerzo, totalmente espontáneo. Sobre la tierra funda el hombre histórico su habitar en el mundo. Exponiendo la obra un mundo, produce la tierra. El producir hay que pensarlo aquí en el sentido estricto de la palabra. La obra saca y mantiene a la tierra misma en lo abierto de un mundo. La obra deja ser una tierra a la tierra.

Sin embargo, ¿por qué debe acontecer este producir de la tierra en el modo como la obra se retira en ella? ¿Qué es la tierra para que llegue al desvelamiento de tal manera? La piedra hace

notar y patentiza su pesadez. Pero, mientras ésta nos oprime, impide al mismo tiempo ella misma todo penetrar en ella. Lo intentamos rompiendo una roca; tampoco entonces muestra un interior y abierto. Al punto se retira a lo sordo del pesar y de lo masivo de sus partes. Si intentamos captar eso por otro camino, poniendo la piedra sobre una báscula, llevamos entonces la pesadez al cálculo de un peso. Esta quizá muy justa determinación de la piedra es un número, pero se nos ha sustraído el pesar. El color ilumina y tiende sólo a lucir. Si nosotros lo descomponemos [p. 35] en un número adecuadamente sabido de vibraciones, él se va. Se manifiesta solamente si permanece descobijado e inexplicado. La tierra quiebra así todo penetrar en ella misma. Cambia repentinamente toda calculada penetración en un descalabro. Aunque esto puede acarrear el parecer de un predominio y progreso en la forma de la objetivación técnico-científica de la naturaleza. Sin embargo, este señorío es una impotencia del querer. Iluminada abiertamente como ella misma, la tierra aparece únicamente, cuando es verificada y guardada, como la esencial no inferibilidad que retrocede ante toda derivación; esto quiere decir que se mantiene encerrada constantemente. Todas las cosas de la tierra y ella misma en total se expanden en un recíproco acorde. Pero esta expansión no es ningún oscurecer. Aquí afluye la corriente del limitar que reposa en sí, que limita todo lo que se presencia en su presenciarse. De este modo, hay en cada una de las cosas en sí cerradas el mismo no-conocer-se. La tierra es lo que esencialmente se cierra. Producir la tierra quiere decir: traerla a lo abierto como lo que se-cierra.

Esta producción de la tierra la hace la obra, retirándose ella misma en la tierra. Pero el cerrarse de la tierra no es un uniforme y rígido quedar-velado, sino que se despliega en una inagotable abundancia de modos y figura sencillos. Ciertamente que el escultor emplea la piedra así, como también el albañil, a su modo, trabaja con ella. Pero aquél no consume la piedra. Esto vale en cierto modo, sólo cuando la obra se frustra. Ciertamente que también el pintor usa la materia colorante, pero sin que la consuma, sino que, ante todo, el color llega al lucir. Ciertamente que también el poeta emplea la palabra, pero no consume la palabra como el que habla y escribe comúnmente, sino que, ante todo, la palabra llega a ser y queda en verdad palabra.

En general, nada material esencia a la obra. Hasta es dudoso si, en la determinación esencial del instrumento, aquello en lo que

consiste es encontrado en su esencia instrumental a través de su caracterización como materia.

El exponer un mundo y el producir la tierra son dos rasgos esenciales en el ser obra de la obra [p. 36]. Pero pertenecen conjuntamente a la unidad del ser obra. Buscamos esta unidad si consideramos el estar-en-sí de la obra y si intentamos decir aquel cerrado y único reposo del descansar-en-sí.

Pero con los citados rasgos esenciales hemos hecho, si algo atinado, reconocible un acontecer en la obra y en modo alguno un reposo, pues ¿qué es el reposo sino la contraposición del movimiento? No es ciertamente una antítesis que el movimiento excluye, sino que lo incluye. Sólo lo moviente puede reposar. Según el modo del movimiento es la manera del reposo. En el movimiento como simple cambio de lugar de un cuerpo, es el reposo el caso límite del movimiento. Si el reposo encierra el movimiento, entonces puede haber un reposo que sea una reunión interior del movimiento; es decir, la más alta movilidad, establecido que el modo del movimiento exige tal reposo. De este modo es el reposo de la obra que reposa en sí. Por eso llegaremos cerca de este reposo si conseguimos captar de un modo totalmente acorde la movilidad del acontecer en el ser obra. Preguntamos: ¿qué relación guarda el exponer de un mundo y el producir de la tierra en la obra misma?

Mundo es la apertura que se abre al curso de la sencilla y esencial decisión en el destino de un pueblo histórico. La tierra es el salir a luz, totalmente espontáneo, de lo que constantemente se cierra y que, por consiguiente, cobija. Mundo y tierra son esencialmente distintos uno de la otra y, sin embargo, jamás son separados. El mundo se funda sobre la tierra y la tierra sobresale a través del mundo. Pero la relación entre mundo y tierra no decae en modo alguno en la vacía unidad de la oposición, que a nada conduce. El mundo tiende, en su reposar sobre la tierra, a sobrepasarla. No tolera en cuanto lo que se abre que algo sea cerrado. Pero la tierra se inclina, en cuanto lo cobijante, cada vez, a referir a sí y a retener al mundo.

La contraposición de mundo y tierra es una disputa. Muy fácilmente falseamos la esencia de la disputa cuando coarrojamos su esencia con la discordia y con la disensión, y por eso la conocemos únicamente como perturbación y destrucción [p. 37]. En la disputa esencial, sin embargo, se realzan los disputantes, tanto el uno como el otro, en la autoafirmación de su esencia. La autoafirma-

ción de la esencia no es, sin embargo, nunca el insistir-se en una situación casual, sino el abandonarse en la oculta originalidad de la procedencia del propio ser. En la disputa saca cada uno sobre sí al otro. La disputa llega a ser así siempre más disputada y más propiamente lo que es. Cuanto más duramente se extrema la pelea en sí misma, tanto más se abandonan los disputantes ofreciendo más resistencia a la intimidad del simple pertenecerse. La tierra no puede estar privada de lo abierto del mundo; ella debe aparecer en cuanto tierra en el liberado empuje de su estar cerrada-sobre-sí. El mundo, por su parte, no puede despegarse de la tierra si debe fundarse, como dominante amplitud y carril de todo destino esencial, sobre una decisión.

Cuando la obra expone un mundo y la tierra produce, entonces es una instigación de esta disputa. Pero esto no sucede para que la obra abata y al mismo tiempo solvente la disputa en una superficial concordia, sino para que la disputa permanezca disputa. La obra lleva a cabo esta disputa levantando un mundo y produciendo la tierra. El ser obra de la obra consiste en la controversia de la disputa entre mundo y tierra. Porque la disputa en lo simple de la intimidad llega a su máximo, es por lo que acontece en la controversia de la disputa la unidad de la obra. La controversia de la disputa es la colección de la movilidad de la obra que se acentúa constantemente. En la interioridad de la disputa tiene por ello su esencia el reposo de la obra, en sí reposante.

Podemos ver primero en este reposo de la obra lo que obra en la obra. Hasta ahora es una afirmación anticipada que en la obra de arte es puesta la verdad en la obra. ¿Hasta qué punto acontece en el ser obra de la obra, esto es, hasta qué punto acontece la verdad en la controversia de la disputa de mundo y tierra? ¿Qué es verdad?

Qué pequeño y romo es nuestro saber de la esencia de la verdad se muestra en la negligencia con que nos abandonamos al uso de palabra, tan fundamental.

Con verdad se mienta la mayor parte de las veces diferentes tipos de verdad. Lo mismo significa: algo verdadero, que puede significar un conocimiento que se expresa en una proposición [p. 38]. Pero llamamos verdadera no solamente a una proposición, sino también a una cosa, verdadero oro en distinción del oropel. Verdadero vale aquí tanto como legítimo, real oro. ¿Qué mienta aquí el hablar de real? Como tal vale para nosotros el ente en la verdad. Verdadero es lo que corresponde a la verdad, y real es lo que es la verdad. El círculo se ha cerrado de nuevo.

¿Qué quiere decir «en verdad»? Verdad es la esencia de lo verdadero. ¿En qué pensamos cuando decimos esencia? Como tal vale habitualmente aquello común en lo que coincide todo lo verdadero. La esencia se da en el concepto de género y en el concepto general, que representa lo uno que vale igualmente para muchos. Pero esta esencia valedera para todo (la esencia en el sentido de *essentia*) es solamente la esencia inesencial. ¿En qué consiste la esencial esencial de algo? Probablemente estriba en lo que el ente *es* en verdad. La verdadera esencia de una cosa se determina desde su verdadero ser, desde la verdad del ente respectivo. Pero no buscamos ahora la verdad de la esencia, sino la esencia de la verdad. Aparece un curioso enredo. ¿Es sólo una curiosidad, o más aún, la vacía sutileza de un juego de conceptos o un abismo?

Hay que pensar la verdad en el sentido de esencia de lo verdadero. Nosotros la pensamos recordando de palabra de los griegos ἀλήθεια, como el desvelamiento del ente. Pero ¿es esto ya una determinación de la esencia de la verdad? ¿No hacemos pasar el simple cambio de uso de palabras, desvelamiento en lugar de verdad, como un criterio del asunto? Desde luego que es un cambio de nombres, mientras no conozcamos lo que debe ocurrir para que llegue a ser necesario decir la esencia de la verdad con la palabra desvelamiento. ¿Es necesario para esto una renovación de la filosofía griega? De ningún modo. Una renovación, aunque muy bien pudiera ser imposible, no nos ayudaría, pues la oculta historia de la filosofía griega, ya desde sus comienzos, consiste en que ella no se adecúa a la esencia de la verdad alumbrada de la palabra ἀλήθεια [p. 39], y su saber y decir de la esencia de la verdad se extravía cada vez más en la discusión de una esencia derivada de la verdad. La esencia de la verdad como ἀλήθεια queda impensada en el pensar de los griegos, y desde entonces, y con razón, en toda la filosofía subsecuente. El desvelamiento es para el pensar lo más oculto en el *Dasein* griego, pero al mismo tiempo lo presente desde un principio.

Sin embargo, ¿por qué no nos contentamos con la esencia de la verdad que nos es familiar desde hace siglos? Verdad significa hoy, y desde hace mucho tiempo, la adecuación del entendimiento con la cosa. Sin embargo, para que el conocer, el conocimiento y la proposición que da forma y significante pueda adecuarse a la cosa, previamente debe mostrarse la cosa en cuanto tal, para que la cosa misma pueda unirse a la proposición. ¿Cómo va a poder mostrarse ella misma si no está sacada fuera del velamiento, si ella misma no está en el desvelamiento? La proposición es verdadera

rigiéndose por lo desvelado, esto es, por lo verdadero. La verdad de la proposición es únicamente esta rectitud. Los llamados conceptos críticos de la verdad, que proceden desde Descartes de la consideración de la verdad como certeza, son sólo modulaciones de la determinación de la verdad como rectitud. Esta esencia de la verdad para nosotros corriente, rectitud del representar, permanece y cae con la concepción de la verdad como desvelamiento del ente.

Cuando aquí y en otros sitios tomamos la verdad como desvelamiento, no nos refugiamos en la traducción terminológica de una palabra griega, sino que reflexionamos sobre lo que está fundamentando, en cuanto inexperimentado e impensado, nuestra corriente, y por ello utilizada esencia de la verdad en el sentido de rectitud. Uno se presta a veces a creer que nosotros naturalmente, para justificar y comprender la rectitud (verdad) de la proposición, tenemos que retrotraernos a algo que ya está patente. A esta presuposición, de hecho, no hay que darle vueltas. Mientras hablemos y opinemos de ese modo, comprenderemos la verdad siempre únicamente como rectitud, que ciertamente reclama una presuposición, que nosotros mismos, quién sabe cómo y por qué, hacemos [p. 40]. Pero no presuponemos el desvelamiento del ente, sino que el desvelamiento del ente nos determina en una tal esencia, que nosotros siempre estamos pospuestos en nuestro representar del desvelamiento. No sólo aquello por lo que un conocimiento se rige debe estar ya de algún modo desvelado, sino también el ámbito total, en el que este regirse por algo se mueve y, asimismo, aquello para lo que está abierta una adecuación entre proposición y cosa debe ya efectuarse como todo en el desvelamiento. Con todas nuestras legítimas representaciones no tendríamos nada y no podríamos tampoco ni siquiera suponer si es algo ya abierto por lo que nos regimos, si el desvelamiento del ente no nos hubiera puesto ya en aquello iluminado, en el que todo ente está y del que se retira.

Pero ¿cómo ocurre esto? ¿Cómo acontece la verdad como desvelamiento? Pero antes hay que decir todavía más claramente lo que es este desvelamiento mismo.

Cosas y hombres son, regalos y sacrificios, animales y plantas, instrumentos y obras. El ente está en el ser. A través del ser corre una oculta fatalidad, condenada entre lo divino y lo antidivino. El hombre no puede dominar mucho en el ente. Sólo poco se reconocerá. Lo conocido es algo azaroso; lo dominado, algo inse-

guro. Jamás es el ente, aunque así a veces fácilmente pudiera parecer, nuestro antojo o sólo nuestra representación. Si consideramos este todo en uno, entonces tomamos, así lo parece, todo, lo que es en general, si lo hacemos con suficiente rudeza.

Sin embargo, tras el ente, pero no fuera de su camino, sino delante de él, ocurre aún otra «cosa». En medio del ente en el todo se esencia un lugar abierto. Es una iluminación. Es, pensado desde el ente, más ente que el ente. Este centro abierto por ello no está cercado por el ente, sino que el medio iluminante mismo rodea como la nada, que nosotros apenas conocemos, a todo ente.

El ente puede solamente ser como ente, cuando se mantiene y surge en lo iluminado de esta iluminación [p. 41]. Sólo esta iluminación da y garantiza a nosotros hombres un acceso al ente, que no somos nosotros mismos, y el paso al ente que somos nosotros mismos. Gracias a esta iluminación es el ente desvelado en cierta y cambiante medida. Sin embargo, el ente sólo puede estar velado en el ámbito de lo iluminado. Cualquier ente que se encuentra y coencuentra mantiene este raro antagonismo de la presencialidad, reteniéndosele siempre y al mismo tiempo en un ocultamiento. La iluminación en la que el ente surge, es en sí, al mismo tiempo, ocultamiento. Pero el ocultamiento impera en medio del ente de una doble manera.

El ente se nos niega hasta en aquel uno, y al parecer lo más insignificante, que encontramos lo más pronto cuando decimos del ente meramente, que es. El ocultamiento como fracaso no es primaria y únicamente, en cada caso, el límite del conocimiento, sino el comienzo de la iluminación de lo iluminado. Pero el ocultamiento está también al mismo tiempo, ciertamente que de otro modo, en medio de lo iluminado. El ente se desordena ante el ente, lo uno encubre lo otro, aquello oscurece esto, lo poco obstaculiza lo mucho, lo aislado deniega todo. Aquí el ocultar no es aquel simple fracaso, sino que el ente aparece bien, pero se da de otro modo de como él es. Este ocultar es el fingir. Si el ente no fingiese al ente, entonces no podríamos engañarnos y malgastarnos en el ente, no podríamos extraviarnos y errar el camino y, sobre todo, jamás equivocarnos. Que el ente como apariencia pueda mentir, es la condición para que nosotros podamos equivocarnos, y no a la inversa. El ocultamiento puede ser un fallar o sólo un fingir. Jamás tenemos directamente la certeza si es lo uno o lo otro. El ocultar mismo se oculta y finge. Esto quiere decir: el lugar abierto en medio del ente, la iluminación, no es nunca un rígido escenario

con el telón constantemente alzado, en el que tuviese lugar el juego del ente. Más bien acontece la iluminación como este doble ocultar. Desvelamiento del ente no es nunca un estado existente-presente, sino un acontecimiento [p. 42]. Desvelamiento (verdad) no es ni una propiedad de la cosa en el sentido del ente ni una proposición.

Nos creemos como «en casa» en el círculo más próximo del ente. El ente es familiar, de confianza, complaciente. Sin embargo, acarrea a través de la iluminación un constante ocultar en la doble forma del fracaso y del fingirse. Lo seguro es en el fondo no-seguro; él es peligroso. La esencia de la verdad, esto es, el desvelamiento, está imperada por una denegación. Sin embargo, este denegar no es carencia y falta, como si la verdad fuese un vano desvelamiento, que se hubiese desembarazado de todo lo oculto. Si fuese así, entonces no sería de ningún modo ella misma. A la esencia de la verdad como desvelamiento pertenece este denegar en el modo del doble ocultar. La verdad es en su esencia no-verdad. Se ha dicho así, con una quizá sorprendente rudeza, para señalar que al desvelamiento como iluminación pertenece el denegar en el modo del ocultar. La proposición: la esencia de la verdad es la no-verdad; no quiere decir, por el contrario, que la verdad sea en el fondo falsedad. Tampoco mienta la proposición, que la verdad no es ella misma, si no está, entendido dialécticamente, su contrario. La verdad es esencialmente, precisamente, como ella misma, en cuanto que denegar ocultante, como fracasar ante todo de toda iluminación, el constante origen; pero como fingir de toda iluminación, la irremisible rudeza del extravío. Con el oculto denegar debe ser nombrado aquel careo en que consiste la esencia de la verdad, entre iluminación y ocultamiento. Esto es el uno contra el otro de la disputa originaria. La esencia de la verdad es en sí misma proto-disputa, en la que se disputa aquel centro abierto, en el que entra el ente y desde el que se le aparta en sí mismo.

Esto abierto acontece en medio del ente. El muestra un rasgo esencial del que ya hablamos. A lo abierto pertenece un mundo y la tierra. Pero el mundo no es simplemente lo abierto que corresponde al ocultamiento. Más bien es el mundo la iluminación de los carriles de las esenciales directrices, en las que se entrama todo decidir [p. 43]. Pero toda decisión se funda sobre algo insuperable, oculto y turbador; de otro modo jamás sería decisión. La tierra no es simplemente lo cerrado, sino lo que surge como cerrándose-sobre-sí. Mundo y tierra son cada uno en sí, según su

esencia, disputados y disputables. Solamente siendo así se colocan en la disputa entre iluminación y ocultamiento. La tierra sale a lo alto solamente a través del mundo; el mundo se funda sobre-la tierra, en cuanto acontece la verdad como disputa originaria entre iluminación y ocultamiento. Pero ¿cómo acontece verdad? Contestamos: acontece en unos pocos modos esenciales. Uno de estos modos como la verdad acontece es el ser obra de la obra. Exponiendo un mundo y produciendo la tierra, es la obra la controversia de aquella disputa, en la que se conquista el desvelamiento del ente en el todo, la verdad.

En el estar-allí de templo acontece la verdad. Esto no significa que algo es representado y establecido rectamente, sino que se trae el ente en total al desvelamiento y se conserva en él; conservar quiere decir: originario custodiar. En el cuadro de van Gogh acontece la verdad. Esto no significa: que algo existente-presente es retratado fielmente, sino que en el llegar a ser abierto del ser instrumental del instrumento-zapato logra el ente en el todo el desvelamiento, mundo y tierra en su contrajuego.

En la obra es la verdad la que obra, no solamente, pues, lo verdadero. El cuadro que muestra los zuecos, la poesía que habla de la fuente romana, no sólo patentizan (tomadas estrictamente no patentizan en general lo que el ente aisladamente sea), sino que permiten que acontezca el desvelamiento como tal en referencia al ente en el todo. Cuanto más simple y esencial es «elevado» sólo el instrumento-zapato, cuanto más sobria y pura es «elevada» sólo la fuente en su esencia, tanto más de manera inmediata y perfecta llega a ser más ente con ella todo ente. De esta manera es iluminado el ser que se oculta. La luz así modelada entraña su resplandor en la obra. El resplandecer entrañado en la obra es lo bello. La belleza es un modo como es esencialmente la verdad.

Cierto que ahora está tomada más claramente la verdad según algunos aspectos. Consecuentemente, habrá llegado a ser más claro lo que obra en la obra [p. 44]. Pero el ser obra de la obra ahora visible no nos dice nada tampoco sobre aquella más próxima e importuna realidad de la obra, sobre lo que hay de cosa en la obra. Hasta parece como si nosotros tuviéramos el exclusivo propósito de tomar el estar-en-sí de la obra lo más puramente posible, omitiendo lo único que es siempre una obra, o sea, que es un producto. Si algo caracteriza a la obra en cuanto obra, esto mismo vale para el ser-creado de la obra. En cuanto que la obra se crea y el crear necesita de un medio del que y en el que la crea, entra en juego

entonces aquel carácter de cosa. Esto es incontrovertible. Sólo que aun continúa la pregunta: ¿Cómo pertenece el ser-creado a la obra? Esto se podrá aclarar si se aclaran estas dos preguntas:

1.ª ¿Qué quiere decir ser-creado y crear en distinción de confección y ser-fabricado?

2.ª ¿Cuál es la más íntima esencia de la obra misma, desde la que únicamente y ante todo se podrá juzgar hasta qué punto el ser-creado pertenece a ella y hasta qué límite esto determina el ser-obra de la obra?

El crear está aquí siempre pensando en referencia a la obra. A la esencia de la obra pertenece el acontecer de la verdad. Determina la esencia del crear de antemano desde su relación a la esencia de la verdad como desvelamiento del ente. La pertenencia del ser-creada a la obra solamente puede llegar a ser puesto a luz a partir de un aún más originario esclarecimiento de la esencia de la verdad. Vuelve la cuestión de la verdad y su esencia.

Debemos preguntar una vez más si la proposición que la verdad obra en la obra no será una simple afirmación.

Debemos en este momento y ante todo preguntar más esencialmente: ¿Hasta qué punto hay en la esencia de la verdad un rasgo para algo así como una obra? ¿Qué esencia es la verdad, que puede llegar a ser puesta en la obra? O, más aún: ¿Bajo qué determinantes condiciones debe llegar a ser puesta en la obra, para ser como verdad? Sin embargo, caracterizábamos el poner-se-en-la-obra la verdad como la esencia del arte [p. 45]. La pregunta finalmente formulada dice así:

¿Qué es la verdad para que pueda acontecer como arte o, más aún, para que deba acontecer? ¿Hasta qué punto hay, en general, arte?

(Concluirá en el próximo número.)



BRUJULA DE ACTUALIDAD

CRONIQUILLA DEL AÑO MUERTO 1951, por *Enrique Casamayor,*

PANORÁMICA

ESTAS líneas no pretenden ser la exacta sinopsis del abigarrado y un poco absurdo año de 1951 que ahora dejamos atrás, ciertamente no sin alguna nostalgia. El *fugit irreparabile tempus* es menos triste cuanto menos irreparable nos es. Y al comenzar un nuevo año, cargado de criaturas de desconocido signo, no podemos por menos que pensar en si este de 1951 no ha sido un año en el que algo se nos ha perdido irreparablemente y que ya nunca podremos merecer. Frente a la visión pesimista de una ocasión más que se nos va frustrada, la juventud nos sirve su poderoso optimismo proyectado hacia el futuro, mientras nosotros, desde una madurez un tanto cansada, salimos con nuestro *dar tiempo al tiempo* mientras damos con el mazo y rogamos cotidianamente a Dios.

En la «Crónica del año que muere», publicada en estas mismas páginas hoy hace justamente un año, se decía que, en 1950, había estado de moda la musiquita de *The third man,* la famosa película tomada de la novela de Graham Greene. Ese tercer hombre, en la película de 365 cuadros de 1950, se caracterizaba de don José Stalin, y se aparecía entre irónico e impasible ante el desconcierto legalista y democrático de la Policía occidental. No podríamos, en justicia, decir lo mismo de 1951. Y como el mundo es muy ancho y largo y tiene muchas cumbres e incontables simas, no vamos a pretender que nuestra panorámica de 1951 sea la única, ni siquiera la mejor. Será, humildemente, esto: un punto de vista peculiar, un ángulo *español* desde el que hemos ido viendo el mundo y viéndonos también españoles y, claro está,

hispanoamericanos en la escena del mundo. Estas líneas, pues, podrían titularse así: «Crónica con matices hispánicos del año muerto de 1951.»

LA FÍSICA NUCLEAR

Y comencemos por lo que aparentemente está más embrollado de entre lo que se divisa desde aquí. Si 1950 tuvo su tercer hombre, 1951 tiene un innumerable montón de hombres, todos dedicados a una sola función: a arrancarle sus secretos a la física nuclear. Si vivimos la era atómica, ésta no se nos da en vano ni de balde. Las famosas aplicaciones «pacíficas» de la desintegración nuclear siguen todavía sin apreciarse, y frente a la posibilidad, para nosotros utópica por el momento, de contar con un buen motor de propulsión atómica, se alza amenazadora la sin igual reacción en cadena, capaz de acabar con el ser y, como dicen los filósofos, hasta con la propia nada.

Toda la política, la gran política que puede mover los destinos del mundo, la dualidad política EE. UU.-U. R. R. S., ha bailado secretamente al son de los resultados obtenidos en los grandes, sigilosos, secretísimos laboratorios atómicos rusos y yanquis (también tienen su misterio las investigaciones argentinas). La misma guerra coreana no ha podido ni siquiera levantar una puntita del velo de maya que cubre tanto misterio, con cuyo poder manipula la propaganda según las más tradicionales reglas de la diplomacia internacional.

ESPAÑA EN LA O. N. U.

Pero ¿y la política? La política es ya otro cantar. Partiendo de la realidad de los hechos, nosotros, aunque españoles, debemos resaltar, si bien con modestia, que España ha sido protagonista de primera magnitud en el estrellato mundial. Once años de oposición y aislamiento forzoso, incluso las asechanzas del *third man,* han parado en esto: las Naciones Unidas, tardía pero lealmente, han dado razón política a la España de 1936 admitiéndola en la O. N. U. y reconociendo *velis nolis* (el latín viene ahora al pelo) un decenio largo de equivocaciones. En este acto de justicia expresa han intervenido otra vez las naciones hispanoamericanas, los pueblos árabes y, en fin, los amigos de todas las coyunturas: las fáciles y las dificultosas. Y así ha conocido Madrid una gran lluvia de embajadores, y las anacrónicas carrozas reales, con sus gualdrapas, penachos y pelucas, han recorrido docenas de veces el trayecto que va de una Embajada al Palacio Nacional, llevando y trayendo credenciales y diplomáticos.

PACIFISMO VERSUS BELICISMO

Sigue el proceso de descomposición de algunas democracias—descomposición política, se entiende—, mientras las economías, mal que bien, van ajustando sus piezas; unas, merced a la generosa y ciega ayuda Marshall; otras, en virtud de un esfuerzo nacional, sacrificado y constructivo, como en el caso de España y de Alemania. En realidad, a partir de la última guerra

y después de su terminación, el mundo presenta dos personalidades diferentes: la pacífica y la bélica. Casi se puede decir que la paz existe a medias en el nuevo continente tan sólo, y tiene sus excepciones, y en Oceanía; el resto: Europa, Asia y ahora Africa, lleva en sí el germen de la contienda aun no dilucidada. Si en Europa no hay explosiones, no será por falta de temas. El Imperio colonial inglés no vive el declive crepuscular que se le achaca; ahí está la seguridad inglesa en el Oriente Medio; el consorcio de la Liga Arabe (panamericanismo aplicado sin fortuna al Asia Menor, etcétera, por EE. UU.); la descomposición que ahora vive Egipto como país deseoso de una independencia que una y otra vez se le frustra; la eterna colisión de árabes y judíos... Por su parte, Turquía, a caballo entre Asia y Europa, monta su buen ejército pertrechado a la moderna por la diligencia yanqui, y se presenta como potencia con la que hay que contar. Bulle la gran caldera de Oriente. Arabes, judíos, musulmanes... Comunismo, democracia, nacionalismo, independencia... Guerras, asesinatos políticos, petróleo, vías de comunicación... Y allá lejos, *the third man* cazando a la espera. Y más lejos, en el Extremo Oriente..., Corea y sus miles de muertos inútiles.

EL REGIONALISMO HISPANOAMERICANO

Hispanoamérica vive su paz independiente, sólo perturbada por algún golpe de Estado o alguna revolución, que por este año no tuvieron mucha trascendencia. Los sucesos de Bolivia, los cambios salvadoreños y ecuatorianos, las elecciones argentinas..., tormentas en vasos de agua, que no cambiaron sensiblemente la situación. El proceso más significativo de la actual vivencia política hispanoamericana es el regionalismo. Frente a la actitud nacionalista que fragmentó la América hispana en un mosaico de países mientras Norteamérica se reforzaba en sus Estados Unidos, vuelven las intentonas regionalistas. De gran importancia para el porvenir centroamericano es la Carta de San Salvador, suscrita recientemente por Honduras, Nicaragua, Costa Rica, El Salvador y Guatemala, con el fin de crear una confederación de países centroamericanos que se proporcionen mutua ayuda, conservando sus respectivas idiosincrasias nacionales, particularmente las de tipo político.

FRACASO CANCILLERIL EN WÁSHINGTON

Este anterior es el ejemplo de una reunión fructífera, auténtica y eficaz. Como muestra de lo contrario presentamos el botón de la IV Reunión de Cancilleres Americanos, celebrada en Wáshington del 26 de marzo al 7 de abril, y convocada esta vez por los EE. UU. Porque esta vez son los EE. UU. los que quieren dar la voz de alarma a los países hispánicos sobre el peligro ruso soviético y el comunismo internacional. Es una «situación de emergencia» apoyada jurídicamente en el artículo 39 de la Carta de la O. E. A. El estrepitoso fracaso de la IV Reunión de Cancilleres estriba en los egoísmos yanquis intentando el apoyo de América hispana en una coyuntura bélica, donde el hispanoamericano cambiaría vidas por armas o, a lo sumo, por refrigeradoras no atómicas. Las recetas políticas y económicas presentadas no pasaron de ser recetas trasnochadas, inaplicables, que los reunidos en Wáshington no han querido aplicar.

CIENCIAS POSITIVAS Y CIENCIAS DEL ESPÍRITU

Mientras el mundo de la política llena columnas y columnas de los periódicos; mientras las elecciones en Inglaterra hacen cambiar hombres y nombres, no políticas ni casi ideologías, ya que Churchill no llegará más lejos de lo que llegó su antecesor Atlee..., el mundo sigue andando a impulsos de las ciencias, que, como en la zarzuelilla del género chico, «adelantan que es una barbaridad». Es la técnica. Se habla ya del salto a la luna y de otros viajes interplanetarios aún más audaces; de visitas marcianas que recuerdan *La guerra de los mundos*, de Wells, y de los famosísimos «discos voladores», que, si nos descuidamos, en lugar de seres ultraterráqueos contendrán una buena carga de la más potente «agua pesada». Como un símbolo de la «realidad» siempre en auge de las ciencias positivas, se nos brinda el reparto de los Premios Nobel de Física y Química, que van a parar, indefectiblemente, a manos de investigadores atómicos. El Premio de Física se lo llevan Sir John Douglas Cockcroft (Harwell, Inglaterra) y profesor Ernest Thomas Sinton Walton (Trinity College, Dublín, Irlanda). Méritos: *ser los primeros en producir transformaciones nucleares por medio de partículas aceleradas artificialmente.* Y el de Química, también conjuntamente, Glenn Theodore Seaborg y Edwin Mattison MacMillan, catedráticos de la Universidad de Berkeley, California (EE. UU.), por sus descubrimientos de la composición química de elementos *transuranios.* Todo el mundo sabe hoy para qué se emplean las «transformaciones del núcleo atómico» y el metal «uranio» y sus derivados.

Y como símbolo un poco infantil y trasnochado de estas maravillosas ciencias, se nos muere de viejo Phillips, uno de los muchos Phillips científicos que han llevado la radio y sus aplicaciones múltiples a las maravillas detectoras de los últimos meses.

Pero, aunque muchos crean lo contrario, las ciencias del espíritu no se quedan tan atrás. Aunque la letra impresa ya estaba inventada y también las técnicas pictóricas..., la literatura, el arte, la creación humana en general ha dado sus frutos en 1951.

BIENAL HISPANOAMERICANA

Quizá el acontecimiento más agudo del año ha sido el de la I Exposición Bienal Hispanoamericana de Arte, organizada por el Instituto de Cultura Hispánica en Madrid, con participación de pintores de todos los países de habla hispana. El solo anuncio de la convocatoria, con cuatro premios de 100.000 pesetas en primer lugar, levantó ya grandes ronchas de indignación entre los «artistas» de la política. Llegó el simple y mal aconsejado Manifiesto de Pablo Picasso, siempre español en su verdadera pintura, y con él la invitación a los artistas a no colaborar con el «arte franquista» de la Bienal madrileña. Resultados: La Bienal de Madrid ha sido el gran suceso (brindamos el galicismo a tirios y a troyanos) del año, y ni la pequeña bienal picassiana de París ni la otra de Río han servido sino para dar un subrayado más enérgico a la importancia y al éxito de la madrileña. En España se ha conmovido, al fin, el mundo del arte. Arte nuevo y arte viejo pugnan

por demostrar su autenticidad. Y mientras, las altas esferas culturales han respondido también; por ejemplo, el Estado, con un mecenazgo artístico, puesto de manifiesto en el discurso de Joaquín Ruiz-Giménez titulado «Arte y Política», que el curioso podrá encontrar en otra sección de este mismo número.

ALGO DE LITERATURA

Mientras que en el teatro, al par que muere el gran maestro Lenormand, se desbordan las nuevas corrientes dramáticas sobre el campo de lo social —en España hubo revuelo con los Premios Agustín Pujol, quizá desconocidos en Hispanoamérica—, en la Literatura las cosas siguen estacionarias. No han aparecido grandes obras. El Premio Nobel se lo lleva un sueco, el novelista Pär Lagerkvist, autor de *Barrabás*, novela un tanto psicológica, en la que se presenta al jefe de bandoleros tradicional, pero con una vida posterior de agonismo cristiano. Thoman Mann publica su *Doktor Faustus*. A Camilo José Cela le editan en Emecé de Bs. As. *La colmena*, discutida, alabada y censurada por todas partes. El boliviano Fernando Díez de Medina gana el Gran Premio Internacional de Novela 1951 con su obra *Nayjama*. Mueren William Faulkner, André Gide y Sinclair Lewis...

Y MUERE PEDRO SALINAS

En poesía ocurren grandes cosas. Recientemente, hace un par de semanas, muere en EE. UU., su última tierra de profesor universitario, el gran poeta español Pedro Salinas, víctima de una terrible enfermedad. Deja piezas de teatro, novelas, poemas inéditos, ensayos por publicar. Algunas de las primeras se publicarán próximamente en «Insula», de Madrid. Jorge Guillén, que ha dado fin a una serie de *Cánticos* con el *Cuarto*, se encuentra en España hacia diciembre y prepara la nueva entrega de poesía: *Clamor*. El Premio Nacional de Literatura 1951 se concede a Luis Rosales por su libro *Rimas*, publicado por Ediciones Cultura Hispánica. Y muere también el poeta mejicano Xavier Villaurrutia.

CINE ITALIANO A LA CABEZA

La guerra ha servido, entre algunas de sus pocas consecuencias saludables, para borrar manías de grandeza a muchos señores arruinados o a punto de arruinarse. Hablo sobre todo de la vida pública, a veces nacional, a veces internacional, de las aristocracias de turno venidas a menos, y de su vigencia social. La sociedad refleja lógicamente el talante de sus clases dirigentes. Y las *élites* que llevaron a Europa a la segunda gran guerra, es natural que vivan en el repudio.

Italia, sin llegar a repugnar de nadie, pues el pueblo italiano es quizá el más constructivo de Europa, ha sabido salir a flote de la derrota, sosteniéndose con ventaja a la altura de los tiempos. Un síntoma elocuente nos lo da el cine italiano, el famoso cine neorrealista italiano, vencedor en los certámenes cinematográficos de Punta del Este (Montevideo), Cannes (Fran-

cia) y de la Bienal de Venecia. De *Roma, cità aperta,* a *Miracolo a Milano* corren muchas «capolavori» del séptimo arte demostrando que el cine de guardarropía, más o menos histórico, no encaja en estos años de pobreza y de inmediato contacto con la verdad de la vida. La consecuencia es este nuevo realismo fílmico, que viene de unos géneros literarios y se transmite a otros. Destaca el triunfo en Venecia de la película japonesa *Rasho-Mon* (En el bosque): cine de posguerra, simplista, un poco teatral y bastante pesimista, y de indudables virtudes artísticas. Y para cerrar esta parte dedicada al cine, un voto a favor de René Clair y su *Le silence est d'or,* que salva al cine francés de su actual decadencia y completa la obra total de este artista, que ha triunfado sobre la historia del cine.

LA NUEVA RELIGIOSIDAD

Paralela a la profunda preocupación del hombre moderno por los llamados «problemas sociales», corre la línea de las inquietudes religiosas, de una hipertonía espiritual que eleva la religiosidad del mundo occidental y, muy particularmente, del europeo. En realidad, preocupación social e inquietud religiosa van unidas en estrecho lazo, y no se da la una sin la otra. Hombre, religión y sociedad marcan los tres lados fundamentales de la posguerra, ahita de belicismo. No es extraño, pues, que lo social y lo religioso salten, como decíamos, a los mal llamados géneros literarios: cine, teatro, novela, poesía, música inclusive, tocan los grandes temas, los temas eternos de la vida y del hombre. No cabe dar otro signo, por buscar un ejemplo flagrante, quizá paradigmático por negativo, en la pieza dramática *Le diable et le bon Dieu,* donde se fuerza a toda costa la tesis «Dios no existe». Recuérdese también *Le journal d'un curé de campagne,* la novela de Bernanos llevada al cine. La vibración religiosa de nuestro tiempo brinca del teatro al arte, despertando la antigua colisión de lo nuevo y lo viejo, aplicada por esta vez a la renovación «externa» (¿sólo externa?) del culto, del arte en el templo. Y saltan en Francia las intentonas de la iglesia de Assy, de la capilla de Vence, de la parroquia de Audincourt, donde ha habido de todo, pintado, esculpido, levantado por los grandes Matisse, Miró, Léger, Bazaine, Rouault, Braque... Y a pesar del anatema caído sobre el pobre cristo (con minúscula) de Assy, «excomulgado» por la jerarquía eclesiástica por excesivamente «nuevo» y escasamente «religioso», los fieles van aceptando las innovaciones sin mengua de la tradicional devoción, un tanto enfriada en los últimos decenios.

En otro sentido de la religiosidad surgen por distintos conductos en Europa las reuniones de tipo internacional, donde coinciden católicos, y protestantes, de todo el mundo en encuentros que tienden a mantener unidas a la intelectualidad y a la juventud religiosas de todo el mundo. Tal es la intención de las Conversaciones Católicas de San Sebastián, las celebradas en Avila de los Caballeros, las diversas «rencontres» de universitarios alemanes, franceses, portugueses y españoles.

FINAL ENUMERATIVO

La vida intelectual tiene siempre, entre su profusa objetivación, un número de grandes y menos grandes cumbres que, si bien no comentaremos

aquí por razones de espacio, sí gustamos de mencionar. Una de las más subidas de estas cumbres es la levantada por el filósofo español Xavier Zubiri, en 1951, en su Curso privado de lecciones en «La Unión y el Fénix» matritense, acerca de «Cuerpo y alma». Para el Curso 1951-52, Zubiri ha comenzado ya otro ciclo: «La libertad humana», esta vez en el local de «La Cámara de Comercio». Los nombres de estos establecimientos indican que, al menos en lo formal, existe una confabulación entre el practicismo contemporáneo y las más altas especulaciones de la ciencia filosófica. Y así como en el Curso «Cuerpo y alma» se expectó ante Zubiri un mundo de médicos, ante el actual se reúne un nutrido auditorio de juristas oído atento.

Algo habría que hablar del Congreso hispanolusoamericano de Derecho Internacional, organizado por el I. C. H. En él se tomaron acuerdos de gran importancia para la futura vida de relación entre las naciones de habla española y portuguesa, tales como la creación de un Derecho de Asilo, un acuerdo definitivo sobre la doble nacionalidad y, en el orden práctico, la creación de un Instituto de Derecho Internacional, con una Escuela de Funcionarios donde en varios cursos se acreditarán los hombres llamados a salvaguardar los intereses y las buenas relaciones internacionales hispanolusoamericanas.

Mucho más ha dado de sí 1951. Sin haber escogido siempre lo más importante, creemos dar al lector, sin mucho tiempo, una panorámica parcial y un poco apasionada del año visto desde la barbacana de la hispanidad. Deseamos para 1952 la crónica más optimista y verdadera de lo que va de siglo.

CELEBRACION EN WASHINGTON DEL CENTENARIO DE SOR JUANA DE LA CRUZ, por *José A. Sobrino, S. J.*

Cuarenta años tendría aquella monja del convento de las Jerónimas cuando escribía en su carta al obispo de Puebla de Los Angeles, disfrazada bajo el velo de Sor Filotea de la Cruz, este sabroso concepto: «En cuanto a no estudiar absolutamente, como no cae debajo de mi potestad, no lo pude hacer, porque, aunque no estudiaba en los libros, estudiaba en todas las cosas que Dios crió, sirviéndome ellas de letras y de libro toda esta máquina universal.»

Este alfabeto escrito sobre el libro abierto de la tierra mexicana contiene páginas rústicas, como Nepantla, Chimalhuacán y Amecameca; páginas de encuadernación cortesana y palaciega, como las escritas en la mansión de las virreinas Mancera y Paredes;

páginas, finalmente, con calidades de manuscrito monacal, escritas en el silencio de una celda, laboratorio de la sabiduría.

Sor Juana Inés de la Cruz, nacida en 1651, «décima musa y poetisa americana», como reza la primera impresión de sus obras, hace sentir su voz en este tercer centenario de su nacimiento, en la ciudad de Wáshington, la de los oídos atentos. Unas gotas de la «fuente castálida», como se enuncia barrocamente en la edición de sus obras, han llegado hasta nosotros en el torrente de la actualidad americana.

Creo que ha habido una serie de celebraciones de carácter íntimo: cuando los hombres quieren comer con una motivación determinada, le llaman menú, y a su digestión, una celebración íntima. No he asistido a ese tipo de fiestas en honor de Sor Juana, sino a un par de actos de carácter literario, el uno en la biblioteca del Congreso y el otro en la Unión Panamericana. De esta manera, los locales escogidos—una biblioteca y una institución panamericana—venían a sintonizar exactamente con la personalidad de la monja, cuya celda fué una biblioteca de cuatro mil libros, y cuya poesía la flor más lírica del jardín colonial panamericano.

La celebración en la Biblioteca del Congreso, que tuvo lugar en el Coolidge Auditorium el 12 de noviembre, constituyó el acto oficial organizado por el Comité de homenaje. El programa, que contenía cinco puntos, se abrió con un exordio del director de la Biblioteca del Congreso, doctor Lutero H. Evans, que en breves palabras encomió la personalidad de la niña prodigio de las Américas, «the wonder child of the Americas», motivo para orgullo nacional de México y aun de toda la América española, verdadera piedra milenaria en los avances de la poesía lírica, dignísima, por tanto, de ser celebrada en la Biblioteca del Congreso, que tiene un deliberado y creciente interés por la literatura española del Continente.

Tras el doctor Evans, nos obsequió con su palabra doña Amalia de Castillo Ledón, presidenta de la Comisión Interamericana de Mujeres y decidida feminista, que subrayó la posición de Sor Juana en su mundo contemporáneo, como la de defensora de los derechos de la mujer, esa mujer que en su tiempo «ni sabía leer ni escribir; es más, que no podía aprender, porque le estaba vedado por la manera de entender la educación». La señora de Castillo Ledón cree que esta actitud tiene raíces moriscas más bien que españolas y que la actitud de Sor Juana preludia los avances del

racionalismo francés, constituyéndola en una defensora de las libertades humanas y no en una heroína de circunstancias.

El tercer orador, que centraba el quinteto parlante, era nada menos que un poeta, el poeta, es decir, el primer premio—1.000 dólares—del concurso abierto por la Secretaría de Educación de México para distinguir al mejor poeta continental sobre el tema Sor Juana Inés de la Cruz. Su nombre, Alfredo Cardona Peña; su obra, *Lectura de Sor Juana (El primer sueño que compuso imitando a Góngora)*.

El poeta nos regaló una maravillosa composición, en la que se muestra enamorado de la manera de Góngora, dándonos una versión de don Luis con fuertes trazos de paleta tropical. El poema termina con un «Envío a Miguel Cabrera (Quien en su lienzo inmortal de Sor Juana hizo reclinar la mano derecha de la escritora sobre un infolio abierto de San Jerónimo)».

Como tras de volar desciende el trino
A una vetusta rama silenciosa,
La blanca mano de Sor Juana posa
Sobre el texto jerónimo, su vino.
La mano de la monja duerme fino,
Y esto es poner rocío junto a glosa,
Paloma sobre trueno y flor en prosa,
Porque se ha reclinado en lo Divino.
Noche ese libro, y luna este diamante
De cinco lirios que el volumen sella.
Venid a ver la mano vigilante:
Tiene un rojo neblí por almohada,
Y la gracia del arte duerme en ella
Como en una Gioconda sosegada.

Tras este encumbrado poeta, el descenso al mundo real tenía que hacerse por un puente, y éste fué don Rafael Heliodoro Valle, luminaria mayor del firmamento literario de Wáshington, paradójicamente embajador de Honduras y de alturas... Don Heliodoro, que va del brazo de la literatura española en todas las aventuras de esta capital, hizo un elogio del poema de Cardona Peña, que fué en sí mismo un poema, hablándonos de que la inspiración de este poeta, hasta ahora oculta, constituía un «tesoro submarino» y que Cardona Peña «había sabido penetrar en la catedral de la sabiduría amorosa y descender a la mina escondida para discurrir con la lámpara de grisú de la inspiración por el laberinto de la mitología».

Las palabras del embajador de México, don Rafael de la Colina, que clausuraron el acto, constituyeron un tributo, casi diríamos oficial, de México hacia la monja «española en origen y edu-

cación y mexicana en personalidad y carácter, que supo encontrar la fórmula exacta de la finura, la delicadeza, la profundidad y la independencia de los estrechos moldes coloniales, constituyendo un símbolo y paradigma de la acendrada mexicanidad».

De la celebración de la biblioteca, en la que, como decía el embajador De Lavalle, se perdió un tanto desvaída la personalidad de Sor Juana—demasiados adjetivos para la monja sustantiva—, vamos a pasar al recién estrenado salón de la Unión Panamericana para asistir al acto inaugural de una exposición de libros sobre Sor Juana Inés de la Cruz, procedente de varios fondos, particularmente del de la Biblioteca del Congreso.

La colección de obras posee más bien un valor simbólico que real. No había ningún ejemplar de la edición príncipe y sí, en cambio, uno de la tercera edición, de 1692, impreso en Zaragoza; otro de la de 1709 (Valencia), de la de 1714 y 15, de Madrid, y otros más modernos. Las obras acerca de Sor Juana eran unos once volúmenes y una colección de catorce artículos, tomados la mayoría de ellos de revistas.

Con motivo de este acto inaugural, el doctor Ermilo Abreu Gómez pronunció una conferencia sobre la vida de Sor Juana Inés a través de sus retratos, que, en mi opinión, constituyó el momento más interesante de la celebración centenaria. El doctor Abreu Gómez, que es un especialista en Sor Juana, nos describió a la vez con palabras sugestivas y con ponderación de autoridad los problemas principales que plantea la vida de la monja jerónima y sus soluciones.

Su erudición abarcó un extenso campo, comenzando por la grafía de su nombre, que no debe leerse Asbaje, sino Asuaje, como ya apuntó Unamuno, ya que se trata de un nombre vasco (Asua, con la desinencia castellana aje). Sor Juana fué hija natural, como todos sus hermanos, ya que así lo declara su madre en el testamento, y, aunque la monja jerónima afirma que era hija legítima, bien pudiera ser esto porque ignoraba su condición o porque fué reconocida. El problema de su vocación religiosa parece claro, no obstante las encontradas hipótesis que se han formulado. Sor Juana no tiene vocación para el matrimonio, posee un ansia creciente de estudio y halla la solución, digna y cristiana al par, de entrar en un convento de Jerónimas, especie de cenobio laico, con aquella fuerte tradición de estudios que San Agustín imprimió en su regla. En este cenobio laico, su afán explorador de nuevos mundos intelectuales y su amistad con las virreinas le proporcionó medios para adquirir unos 4.000 libros, multitud de instrumentos físicos

y matemáticos y aun acumular un caudal de 8.000 pesos mexicanos, con el que se dedicaba a prestar dinero con interés, como todos los procuradores conventuales de aquel tiempo. A la edad de cuarenta y tres años, cuatro meses, cuatro semanas y cuatro horas—esto puede ser un humorismo del conferenciante, contagiado del número norteamericano—, murió Sor Juana Inés de la Cruz, después de haber sido obligada por el obispo a entregar todos sus libros, que fueron vendidos para socorrer a los enfermos. En todo lo anteriormente citado, ni quito ni pongo comas, sino que soy el eco del doctor Abreu.

Quizá lo más interesante de su conferencia fué la distinción de los tres momentos culturales en la formación de Sor Juana: el momento rústico o auditivo, en el que se cultiva la sensibilidad; el momento cortesano o urbano, en el que visualmente se enriquece el espíritu por el estudio, y finalmente, el tercer momento conventual, donde se cultiva el razonamiento que da estructura y profundidad al sistema.

Mucho se ha discutido sobre la dualidad de lo amoroso y lo religioso en Sor Juana. Sor Juana no es una santa, como Santa Teresa; es una mujer que quiere estudiar y que sabe conservar su decoro de mujer y de monja, sin entrar nunca en el castillo de las siete torres de la monja abulense. Su problema amoroso no tiene necesariamente que tener un objeto personalizado; Sor Juana no escribe un diario de sus experiencias eróticas, sino que más bien se sitúa en un estado cultural de enamoramiento, en el que inventa psicológicamente las situaciones, que posteriormente enriquece con experiencias literarias. Quizá a este estado natural erótico hay que añadir una nota que hoy día cabría dentro del marco existencialista: la nota de la angustia, de la ausencia, de una continua huída, de ser un fugitivo de las cosas, primeramente de la sencillez del campo; después, del gongorismo de la corte; últimamente, un fugitivo de sí misma. Hay solamente dos realidades inseparables para Sor Juana: Dios y la poesía.

Tal es la vida e historia de Sor Juana Inés de la Cruz, cuyo tercer centenario celebramos. Ella quizá preludiaba la abundancia tropical que física y espiritualmente iba a ser la herencia de este Continente, en su rica personalidad de décima musa, alférez del feminismo, fugitiva del campo y de la corte, fuente castálida cuya corriente llega hasta nosotros.

José Antonio Sobrino, S. J.
Spanish Embassy.
WÁSHINGTON (U. S. A.).

UN TEMA DE INTERES UNVERSAL, por *Juan A. Liaño Huidobro.*

Se escogen, como encabezamiento, esas palabras que escribiera don Ramón Menéndez Pidal al comentar este libro (1) de Sintes, cuya recensión presentamos, por contener a la sazón, dentro de su clara sencillez, todo el valor definitivo de un título.

Efectivamente, esta obra que nace como una necesidad—el propio autor nos lo explica—, consecuencia a su vez del I Congreso Iberoamericano de Educación, en cuyos programas y sesiones de trabajo quedó intocada la proyección de sus problemas, generales y abstractos, al campo de la formación militar, no es, en ningún caso, un trabajo del carácter local. Por el contrario, todo su clima es ancho, con una amplitud sin compartimentaciones—que no presta atención a capillitas de múltiples cultos, ni a los cauces hechos para dirigir corrientes suaves y amaneradas a través de parques consagrados—, por buscar solamente, en una sostenida constante de universalidad, el ser comprendido de todos para luego servir a todos.

«Más que un *formulario*—dice Sintes—hemos querido exponer un panorama», y eso es lo que espléndidamente ofrece luego para su contemplación y meditación desde los tres vértices que componen el título de su obra: «Espíritu, Técnica y Formación Militar», «A las gentes generosas e inquietas de uno y otro lado del Atlántico.»

Libro de tesis por excelencia—el hombre elevado a la categoría de persona—, contiene en principio un amplio tratado sobre el espíritu, que si bien califican adjetivos para distinguir capítulos: Espíritu militar, Espíritu guerrero, Espíritu industrial, Espíritu de servicio..., luego flota y pervive en su más fina concepción sobre la totalidad de sus páginas. Porque, como precisa Joaquín Ruiz Jiménez, en el prólogo que para él escribiera desde Roma, «el pensamiento central que lo inspira es la ordenación de la técnica al supremo destino de la vida». Veamos a grandes rasgos su contenido.

Apartándose de los atajos conocidos—aunque sin olvidarlos—, extiende Sintes su idea: «La necesidad creciente en la vida militar de una técnica cada vez más complicada, está a punto de dejarnos inmersos en un mar de confusiones, en el que la visión inmediata de numerosas cuestiones de detalle puede hacernos caer en el peligro de perder el necesario conocimiento de lo que es en sí, en su más pura e íntima esencia, la profesión militar.»

Y tras este párrafo comienza a definir, demenuzar o enfrentar teorías, a plantear problemas sin dejar para mañana la solución, en directa ida hacia su fin concreto: «fórmula de equilibrio racional, encarnada y tipificada en una realización humana eficaz, entre ese Espíritu que fluye desde el pasado, informando fundamentalmente las realizaciones del hombre, y esa Técnica que en cada momento de la vida determina el juego de posibilidades materiales con que pueden ser aquéllas revestidas formalmente». Con numerosas citas a las más destacadas personalidades del pensamiento—nos dice—va confron-

(1) Francisco Sintes Obrador: *Espíritu, técnica y formación militar.* Prólogo, Joaquín Ruiz-Jiménez. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1951. 297 páginas + IV láminas fuera de texto.

tando y vigorizando sus propias ideas y conclusiones, para apoyarse en el testimonio de su autoridad indiscutible.

Son varios los capítulos que recogen las distintas manifestaciones de lo espiritual relacionado con el profesionalismo militar. En sus páginas, de interés progresivamente creciente, se analizan teorías tales como las de Ortega y Ganivet sobre *el espíritu guerrero y el espíritu industrial*—cuyos resultados no pueden tomarse como definitivos—, se desmenuzan concepciones clásicas—compañerismo, espíritu de servicio—, para terminar el tratado con un análisis original, pese a lo reiterado, sobre las alteraciones que en el concepto bélico infringiera el descubrimiento de la pólvora, dando fin «a la era del guerrero y entrada a la del militar».

Esta nueva forma, cuya consecuencia a través del tiempo fué el nacimiento de una auténtica idolatría por la técnica salvadora, traducida hoy en la más desenfrenada carrera de armamentos que vieran los siglos entre los dos países cabezas de las futuras coaliciones en lucha, hacen discurrir a Sintes—de quien son, casi al pie de la letra, las palabras anteriores—sobre el retorno a las esencias clásicas militares. «El hecho de que tengamos que hablar de coaliciones indica sólo que los elementos materiales y humanos, incinerados en la gran hoguera de la guerra futura, lo serán en cantidades muy superiores a cuanto se ha conocido hasta hoy, lo mismo que sus consecuencias para el futuro del mundo; pero no varían el problema en la intimidad solitaria del combatiente. Si ésta quiere salir vencedora de la terrible prueba a que será sometida, necesita fortificarse en las especiales virtudes, cuya posesión habitual constituye el espíritu militar.»

Así pasa el autor a ocuparse de las cuatro virtudes cardinales, cuya excelsa aceptación es imprescindible para aquellos a quienes su vocación les hizo aceptar la responsabilidad de dirigir hombres en el combate. «El objeto de estas líneas—detalla al comentar el nuevo capítulo—está concentrado a describir cuál sea o pueda ser hoy el objeto de la formación militar, y para ello creemos necesario fijarnos algo en esas virtudes específicas militares que son su permanente soporte.»

Una a una van siendo presentadas. Estudia en la Prudencia la virtud del mando, la serenidad, la disciplina intelectual, la personalidad y el carácter, la prudencia en la paz, etc., etc.; en la Justicia—«que debe estar presente en todo trato del hombre con el hombre, y, por tanto, es esencial en las relaciones de dependencia y poder, en las de mando y obediencia»—analiza ésta como virtud social; luego, el individuo en sí y en la comunidad, el apoyo supremo de la autoridad, la abnegación, la fidelidad—«lealtad española»—, la disciplina—«admitida por todos como base fundamental de la vida militar»—, y cuya exposición da origen a unas interesantísimas digresiones; el prusianismo y, por fin, «los labradores, sin los cuales no hubiera capitanes», «hombres—como dijera José Corts—que saben responder siempre en el tono en que les hablan desde arriba, prestos a levantar su voz y su sangre cuando les aprieta la conciencia».

Sigue en turno la Fortaleza, y es el honor, directamente ligado a ella, quien consume las más sabrosas páginas de este capítulo: «En su aspecto más íntimo y personal, «el honor es un sentimiento radicalmente cristiano»: es el «patrimonio del alma», cuando el alma se reconoce inmortal.» Esta es la fisonomía *individual*, que luego amplía con el concepto *social* del mismo.

Siguen el honor de cuerpo, los tribunales de honor, la honra y la gloria, la muerte y el destino, la prontitud y el desvelo, pasando ante el lector, a quien, desde estas columnas, ofrece Sintes una serie de perspectivas preñadas de nuevas inquietudes.

Por fin llega la Templanza, «tan vinculada con la Fortaleza que sin ella degenera ésta en mero impulso de instintiva animalidad», y con un papel fundamental en la formación del carácter del héroe. Su capítulo es breve, y va desde unas consideraciones sobre «la decisión de asir el valor superior frente a la seducción del inferior», hasta el deporte, «mezcla—según Palacios Rubios—de dominio físico, competencia y juego, sin despreciar su importancia como disciplina de la energía personal».

Y como todo en este libro se halla íntimamente ligado, del Espíritu salta su autor a la Técnica, intercalando un paso de paradigmática misión, acogido acertadamente bajo el título *El ejemplo militar hispánico*. Cediendo intencionadamente a la Historia, su exposición da origen a un desfile de héroes y episodios—Viriato, Trajano, el Imperio visigótico, los moros, el Cid, la Reconquista—, que culmina con la presentación del hidalgo: «Cuando la cultura española llega a su momento de mayor florecimiento, expresándose en formas, instituciones, sistemas y hábitos, de los que todavía el mundo moderno puede extraer ejemplares enseñanzas..., se produce un tipo humano —el hidalgo—, fruto quintaesenciado de las mejores virtudes hispanas». Su llegada es utilizada por Sintes para hablar del ritualismo, de la forma ante la fórmula, de los caudillos, pueblo, masa y minoría; de lo que es mandar y de lo que es obedecer; de la Infantería española y nuestro auge en el arte militar, para acabar revistando los tipos consagrados de selección humana: *gentilhombre, cortigiano, junkers, samuray, gentleman, hidalgo.* Al hacerlo elimina, «por ser más el producto de una clase o de una casta que de un pueblo», a los cuatro primeros, y ofrece para su contraste al *gentleman* y al *hidalgo*, «cuya universalidad tiene su asiento en dos grandes creaciones imperiales». Luego, *el parecer* del primero, «fruto de la moral del éxito, caracterizado por su porte externo, sus maneras correctas», y *el ser* de nuestro hidalgo, «hombre fundamental, que no queda justificado por la apariencia o el éxito de la obra realizada o de la acción emprendida, sino por la auténtica dirección internacional que la informaba», especificará los sitios respectivos.

Pero aun entre estos capítulos VII y VIII, que podemos considerar como de transición, el hidalgo llenará nuevas páginas; esta vez para analizar su ejemplaridad histórica y proyectar su personalidad hacia América, en cuyas infinitas áreas pervive bajo los nombres de *gaucho, llanero, guaso, charro* o *guajiro*, simples reencarnaciones de un tipo excelso, cuyas mejores virtudes no pudo torcer, sino amoldar, a través del tiempo y del espacio, el determinismo geográfico ni la voluntad de otros hombres.

Pueden considerarse, si presentamos gráficamente la ecuación de este libro, como punto más alto de su curva esas páginas que acabamos de citar. Y no porque a partir de ellas decaiga el interés; pero sí al ser precisamente ahí donde, juntándose la técnica y la formación, desciende en soluciones hasta llegar al novísimo concepto de la necesidad, hoy inexcusable, de dar al oficial una preparación política derivada del totalitarismo que impone la guerra moderna.

Los cuatro títulos siguientes acaparan ese descenso—Formación Técnica,

Formación Cultural, Formación Social y Formación Política—que llenan las últimas 95 páginas de esta obra, cuyo contenido total asciende a 297. De ellos, el dedicado a la evolución del tecnicismo bélico discurre desde la invención de la pólvora y la imprenta hasta la bomba atómica, desde la progresiva inclinación económica de la guerra hasta la lucha sin tregua entablada en los laboratorios: «La importancia del elemento técnico material en la decisión de la lucha—leemos—ha hecho aplicar a la investigación bélica todos los elementos de la ciencia, y con la búsqueda y obtención de nuevas y fundamentales fuentes de energía bélica—vapor, petróleo, energía atómica—se ha acabado por convertir la guerra en una ciega, sorda e interminable lucha de laboratorios»; desde el auge y reciente crisis del *ciclo napoleónico* hasta el masismo de la guerra moderna, prestando señalada atención a conceptos tales como «Nación en armas», «Estado guerrero», «era atómica», valor explosivo, valor locomotor y velocidad, que «han hecho desaparecer el aspecto proletario de la guerra actual».

Al hablar de la Formación Cultural se plantea Sintes el problema de la obligada especialización exigida por la guerra en nuestros días: «Ya no se concibe—dice—el oficial único, apto para todo, que no servirá para nada. Los Cuerpos generales se desintegran funcionalmente en los Cuerpos especiales, y de ahí se deriva una exigencia de la mayor importancia, cual es la de hacer compatible esa desintegración técnica en especialidades con la plena y total integración en una moral única, corporativa, nacional, plenamente adecuada a la cultura y a la época del país en que se vive.» Y al analizar esa integridad moral necesaria se para ante «la integridad hispánica, arsenal del espíritu»: «Dentro de Occidente, la Hispanidad representa el mayor depósito de espiritualidad, y en un mundo que está en crisis por falta de espíritu, por haberse roto el prudente equilibrio entre espíritu y técnica, sería una locura realizar cualquier acto que desnivelase todavía más el equilibrio. Si los Estados Unidos de Norteamérica han sido ante la contienda pasada el «arsenal de las democracias», y habrán de serlo, en el futuro, de Occidente, la Hispanidad ha de cumplir su papel de arsenal del Espíritu.

Liga estos conceptos a los esfuerzos actuales por la unificación de armamentos, equipos y métodos de instrucción, considerando que dentro de ellos «son indudables los beneficiosos resultados que pueden conseguirse, siempre que pueda ser realizada en forma que no deje a los países menos evolucionados industrialmente a merced del que lo esté más». Termina con la formación del oficial hispánico, al que, «junto a una preparación técnica de primera calidad..., debe darse una peculiar capacidad de adecuación a las condiciones especiales de su país, obtenida por estudio directo y por contraste con los otros países hispánicos, y, sobre todo, una gran profundidad de conocimiento de los elementos capitales de su cultura, que le permitan saber en todo momento la causa a que sirve y haga más eficaz y abnegado el holocausto de la vida por su Patria».

El siguiente párrafo: «El oficial hispánico no tiene derecho al descanso hasta que por su esfuerzo abnegado, oscuro y casi anónimo de cada día vea conseguido en su tropa el ideal de perfección a que aspira para los ciudadanos de su país», condensa toda la importancia de una adecuada Formación Social. Dado que raro es el país que hoy no tenga establecido el servicio militar obligatorio, «todos, obreros manuales e intelectuales, letrados e igno-

rantes, propietarios y jornaleros, son, durante un período en su vida, materia en la que dejan su huella un teniente, un capitán, un coronel... Vista la luz de esta exigencia, la carrera militar cobra posibilidades de acción inacabables, y no sólo en los momentos definitivos, pero ocasionales, de tiempo de guerra, sino en las largas jornadas diarias, de tiempos de paz, que adquieren un interés tal que hace imposible la aparición en ellas de lo que Oete Blatto llama el *sadismo de la mediocridad*».

Y terminamos con el último capítulo, que corresponde, como dijimos antes, a la Formación Política. Hacen de pórtico en él unas interesantísimas digresiones sobre la evolución y crisis—a partir de la segunda parte en la guerra del 14 al 18—del llamado *ciclo napoleónico* y de los últimos vestigios —conservados aún en Clausewitz—de la concepción bélica medieval, que «consideraba a la guerra como una especie de «juicio de Dios», de proporciones grandiosas». Los Tribunales de Nuremberg cierran toda una era.

Prosigue con el análisis de los elementos que han contribuído a esos cambios. «El acrecentamiento incesante del poder destructivo de las armas y de las cantidades de combatientes exigidas van haciendo que el precio en sangre exigido para el pago de la victoria sea cada vez mayor... Se pide a la ciencia estratégica, a la táctica o a la técnica de materiales, que aporten todos sus conocimientos para tratar de reducir la gran siega de vidas humanas; para inmolar más máquinas a cambio de inmolar menos hombres.» «Así entran en el acto bélico unos elementos cuya valoración antes no le afectaban, o al menos no le afectaban directamente. Se habla de un precio y se trata de que el precio sea bajo; elementos de valorización mercantil muy humanos, sin duda alguna, pero que rompen los conceptos heroicos tradicionales.» La guerra económica, el arma del bloqueo, la aparición de los aviones, son otros tantos factores que conducen a justificar esa preparación política claramente esbozada en aquellas palabras de Lenin sobre *la estrategia de aproximación indirecta:* «La estrategia más sana en la guerra—dice—consiste en aplazar las operaciones hasta que la desintegración moral del enemigo haga posible y fácil dirigirle un golpe mortal.»

Cuesta pasar por alto las páginas que Sintes dedica a comentar tales factores, pero el alargamiento, ya excesivo, de esta recensión me obligan a ello. En ellas quedan los métodos de aproximación indirecta «capitalista» y «socialista», los que empleara Hitler, toda la «mística» revolucionaria y las posibilidades actuales de la guerra secreta como «arma», para concluir en la repetida necesidad de preparar políticamente al oficial. «Es necesario que la colectividad militar se mueva en un clima intelectual donde estén claramente diferenciados y jerarquizados estos conceptos—los que se fueron exponiendo—, para que en esos momentos decisivos, en que es depositaria y responsable de la continuidad institucional y material de la patria, alcance a acertar en las instituciones fundamentales.» Sigue una crítica del «comisario político»—engendro lejano de la Revolución francesa, que, al transformar el ejército «realista» en ejército del pueblo, llevó a éste un «representante» del mismo—, cuyo resumen centra este párrafo: «El mando no puede compartirse y menos en la guerra. La coexistencia en las unidades de dos poderes—militar y político—tiene que ser necesariamente una fuente de colisiones y de choques entre ambos.» Así la propia Rusia acaba por suprimirlos, si bien no del todo, pero dejándolos como instructores políticos, subordinados al jefe de la unidad.

Enjuiciando este problema de la formación política con respecto a las particularidades propias del carácter español—el hombre es lo que importa—, concluye su obra el comandante Sintes. De ese final son estos párrafos, que reproduzco a continuación y con los que termino mi trabajo, de cuya longitud, quizá excesiva, culpo al interés de la obra y al afán de hacerlo extensivo a todos aquellos que aun no la conocen:

«El oficial deberá, pues, unir a su misión de instruir técnicamente a su tropa la de elevarla socialmente y la de formarla políticamente, inculcando con sus lecciones y con el ejemplo constante de su vida el sistema de verdades fundamentales y el estilo propicios... » y «para poderla desempeñar a la altura que su responsabilidad exige debe unir en su formación, junto a los más adelantados conocimientos de su técnica militar específica, un sentido social y humano equilibrado y exacto y un conocimiento profundo, claro y jerarquizado, de los valores permanentes de la Cultura».

Juan A. Liaño Huidobro.
Belalcázar, 3.
MADRID.

EL DERECHO FISCAL INTERNACIONAL, UN LIBRO DE SAMPAY, por *Joaquín E. Thomas.*

La aplicación de las leyes fiscales de cada Estado a los bienes, actos y valores que, realizados o siendo propiedad de extranjeros, se hallen situados o tengan lugar dentro del territorio nacional, o en partes sometidas a la jurisdicción de tal Estado, ha suscitado desde antiguo problemas de interés para el jurista: ya los tradicionalmente considerados como precursores de la moderna ciencia del Derecho internacional privado, los glosadores italianos del Medievo, se ocuparon en alguna ocasión de cuestiones semejantes, planteadas por los comerciantes que realizaban operaciones y poseían patrimonios en ciudades regidas por estatutos distintos. Pero la magnitud actual de tales cuestiones es bien diferente: los desplazamientos modernos de capital, las inversiones en el extranjero, la existencia de un capitalismo internacional, perfectamente definido y de enorme importancia en las relaciones, no sólo económicas, sino políticas, entre los diferentes Estados que constituyen la actual comunidad internacional, justifican la constitución de una verdadera y propia rama del Derecho dedicada al estudio de las mismas. Y tal rama habrá de cuidar, si quiere ser fecunda, de mantener en constante unión a la especulación y la práctica. Derecho fiscal internacional y Política fiscal internacional deben ir inseparablemente unidos si se quiere lograr, en su particular terreno, esa realización de la justicia que debe ser objeto de todo orden jurídico.

Por ello, hay que acoger cálidamente obras como la del profesor Sampay, que, sobre contribuir al enriquecimiento del acervo científico de que puede

disponer el estudioso en la materia, constituyen una invitación, en el estricto sentido de la palabra, para que la juventud dedicada al cultivo de la ciencia jurídica se sienta atraída por un tema quizá algo desdeñado en las actuales disciplinas universitarias, a pesar de su importancia, cada vez más patente en un mundo en el que la conexión de intereses y la trabazón de economías es de día en día más amplia y compleja.

Pero, además, el libro del doctor Sampay (1) es no solamente lo dicho, sino efectivo alegato polémico en favor, de una parte, de la independencia del Derecho fiscal internacional, subrayando su auténtica importancia, y de otra, en favor de la ya clásica posición de los países hispanoamericanos frente al problema concreto de la doble imposición y de la evasión de capitales. Y es de esta doble condición de invitación a la juventud universitaria y de estudio polémico de donde se desprenden, virtudes o defectos, según el ángulo de visión de quien lo lea, las cualidades esenciales de la obra.

Se ocupa el autor en la introducción, y tras una advertencia preliminar donde consigna el objeto del libro, de presentar la realidad económica superestatal de la organización capitalista en *trusts* y *cartels*. Estas organizaciones, movidas por la ambición de predominio característico del sistema, intentan, como han mostrado desde Sombart y Michels hasta las recentísimas obras de Ripert y Lewinshon, no sólo asegurar una estructura unitaria y piramidal de la producción, sino, en definitiva, crear dentro de cada Estado para ellas o, lo que es lo mismo, para sus ramificaciones nacionales—digámoslo con palabras del autor—un *status* de intangibilidad impositiva y hasta una inmunidad ante la expropiación por razones de utilidad pública. Tanto la Sociedad de Naciones como la Organización de las Naciones Unidas, y en otro terreno, la Cámara de Comercio Internacional, creada en París en 1920, han procurado, con su acción e influencia, facilitar la creación de un Derecho fiscal internacional, que, so pretexto de evitar la llamada doble imposición, consagrara de hecho la evasión del impuesto por parte de tales capitales internacionales. Frente a las teorías así surgidas, el autor recuerda la doctrina de Ernst Lehr, concretada en la afirmación de que todo Estado tiene el derecho de imponer, como mejor lo entienda, todos los bienes situados dentro de los límites de su soberanía, cualquiera que sea la nacionalidad de su propietario. El nudo de la cuestión reside, no en la posibilidad de doble imposición sobre bienes inmuebles, sino en la determinación de a qué Estado corresponde la percepción del impuesto sobre la renta de los bienes muebles, especialmente bajo su forma de título-valor: si al Estado del domicilio del acreedor, el del domicilio social, o al Estado donde realmente se encuentran invertidos los bienes o el capital representados por aquel título-valor, llámese acción, obligación, participación en el capital de una sociedad, etc.

A continuación, y en dos capítulos, el autor expone una noción genérica del Derecho fiscal y un bosquejo histórico-crítico de los principios del Derecho fiscal internacional, para concluir con un corto análisis de la incompatibilidad entre la Constitución argentina de 1949 y los preceptos impositivos contenidos en los modelos de acuerdos de este tipo que fueron resultado de la reunión en Quebec, el mismo año, de la Chambre du Commerce Interna-

(1) Arturo Enrique Sampay: *El Derecho fiscal internacional*. Ediciones Biblioteca Laboremus. La Plata (Buenos Aires), 1951.

tionale, adoptado y recomendado oficialmente por la O. N. U., y de la anterior Convención de Londres de 1946.

El estudio del Derecho fiscal en general viene dividido en dos partes: en la primera se examina la naturaleza jurídica de la relación impositiva y el impuesto como relación de Derecho público, y en la segunda, las situaciones de hecho que son o constituyen el objeto de aquella misma relación, así como la autonomía del Derecho fiscal. Sobre estos puntos cabría hacer algunas observaciones, como, por ejemplo, el excesivo espacio que se dedica a la aclaración de conceptos elementales dentro de las disciplinas jurídicas a que pertenecen y que forzosamente han de suponerse conocidos, y la distinción que se marca entre situaciones de derecho. El que un hecho jurídico concreto sea, desde el punto de vista del Derecho privado, resultado de un negocio jurídico, y al mismo tiempo objeto de una relación jurídica impositiva desde el punto de vista del Derecho público, no puede conducirnos a negar la vinculación entre ambas relaciones, pública y privada, ni, por otra parte, tampoco es ello necesario para afirmar la independencia del Derecho fiscal respecto del privado.

Encontramos, en cambio, acertada la definición de Derecho fiscal internacional como aquel que tiene por objeto el estudio de los principios que deben regir la potestad tributaria del Estado sobre los propietarios de bienes que se encuentran bajo su soberanía territorial, cuando aquéllos residen en el extranjero, y sobre los negocios jurídicos celebrados en el extranjero que tengan asimismo por objeto aquellos bienes.

En cuanto a las diferencias específicas que el autor enumera entre el Derecho internacional privado y el Derecho fiscal internacional, con objeto de afianzar la autonomía de este último, habría que objetar que tales diferencias desaparecen, hasta el punto de considerar lógica la inclusión del uno dentro del otro, dentro del concepto amplio que en España tenemos de la primera de ambas disciplinas, que incluye o engloba dentro de sí gran número de materias de Derecho público, como son las cuestiones de nacionalidad y extranjería, el Derecho procesal internacional, etc. Precisamente, el principio de territorialidad del Derecho fiscal, es decir, la sumisión a las leyes fiscales locales, es una norma engarzada en el más amplio conjunto de las que determinan la condición jurídica del extranjero, uno de los más específicos problemas del Derecho internacional privado. Por otra parte, y respondiendo a otra de las diferencias señaladas por el profesor Sampay, también en este último Derecho puede darse una solución cumulativa en un conflicto entre las leyes de dos Estados. Nada de esto obsta a la plena autonomía de Derecho fiscal, como cualquier otra rama específica del internacional privado, lo mismo que no es necesario recurrir al concepto de soberanía estatal para justificar el principio de territorialidad del Derecho fiscal. Su fundamento está, desde luego, en el Derecho natural y de gentes, pero mucho más alto: en la idea objetiva de justicia, a cuya realización debe tender todo Derecho, y en aquella magnífica elaboración suareciana del carácter contributivo de la ley, que va dirigida *a cada uno* para que se logre el bien común. Y es por esa razón, porque es una exigencia de la justicia distributiva—y no sólo un menoscabo de la soberanía territorial—, por la que los internacionalistas hispanoamericanos deben hacer suya la doctrina proclamada en el modelo de Convención aprobado en Méjico en 1943, propugnando la aplicación de la *lex rei*

sitae, a efectos fiscales, no sólo a los inmuebles y asimilados a tales, sino a los muebles, y entendiendo por tal, en el caso de los títulos valores, no el domicilio del acreedor o el lugar donde éstos se hallen depositados, sino allí donde se encuentren realmente las riquezas que el título representa: donde se explote la empresa o se ejerza el comercio.

El problema básico ha de ser, pues, el de determinar el lugar donde se efectúa la inversión del capital, y no estaría de más que se elaborase un proyecto o modelo de Convención internacional a estos efectos.

La parte del libro dedicada a la crítica de la Convención-tipo de Londres de 1946 y su parangón con la ya citada de Méjico es la más vigorosa, principalmente al tratar el problema de la doble imposición sobre muebles o en derecho sucesorio y el de la evasión del impuesto.

Al abordar la cuestión de la creación de normas positivas de Derecho fiscal, distingue el autor entre la creación unilateral por el ordenamiento jurídico interno y la bi o plurilateral que resulta de los acuerdos entre los Estados. Se lamenta de que exista actualmente una verdadera red de los mismos, concluídos según el modelo de Londres, y de que, incluso en la doctrina, la tesis favorable al capitalismo internacional progresa constantemente. Frente a todo esto, la doctrina internacionalista argentina ha realizado un meritorio esfuerzo, no sólo para evitar un menoscabo de la soberanía territorial, sino para rescatar los fueros de la Justicia, y es de esperar que la línea doctrinal así marcada, lejos de perderse, aparezca pronto en el panorama del Derecho internacional como un paso más, claro y definido, hacia la consecución de un orden mundial justo y equitativo; y en tal tarea el libro de Arturo Enrique Sampay viene, entre los primeros, a señalar el camino.

LA FORMACION DEL PUEBLO VENEZOLANO (1)

En esta importante obra (que obtuvo uno de los premios «Cultura Hispánica» de Sociología, para 1951) se plantea un problema importante: el de «la formación y la organización de las sociedades hispanoamericanas» y, en particular, sobre una amplia documentación, la de Venezuela. El autor estudia con todo detenimiento los problemas del medio físico (con gran aparato de documentación fotográfica, en buena parte original) y los de las poblaciones autóctonas. En este punto, la labor interpretativa no está exenta de críticas; el autor sigue fielmente (cfr. pág. 84) la famosa teoría de la mentalidad prelógica del primitivo, hoy abandonada,

(1) Carlos Siso: *La formación del pueblo venezolano*. Madrid, 1951. 2 volúmenes.

y que el propio Levy-Bruht, su principal expositor, rectificó antes de morir en sus importantes *Carnets*, recientemente publicados. Tal vez se dé también una importancia excesiva al elemento racial en la interpretación: la distribución entre *raza* y *cultura*, fundamental desde Boas y Freyre, no aparece suficientemente subrayada.

Muy importante es la interpretación sociológica de las instituciones de la época española: la encomienda, las misiones, las estructuras económicas y sociales aparecen bien valoradas en su contexto y auténtico sentido. A juicio del autor, la penetración hispánica fué en Venezuela rápida e intensa por las siguientes razones: la situación geográfica, las riquezas en oro y perlas y la división en que se encontraba la población indígena, que no había alcanzado un desarrollo comparable a las de México o Perú. Pero el proceso fué lento: máximo al cruzarse en el crisol del mestizaje (étnico y cultural) una tercera fuerza: la de los negros africanos.

El autor estudia las instituciones que se van formando en la nueva sociedad: las dificultades de la familia, que aun hoy se reflejan en el elevado número de nacimientos ilegítimos; el éxito del cabildo, con predominio creciente del de Caracas, que inicia muy pronto un proceso de centralización; la prematura emancipación, que lanzó a la sociedad venezolana, antes de fraguar del todo el torbellino democrático, de suyo desintegrador. De aquí que, rotos el poder real y el freno religioso, el primer paso fuese hacia la anarquía. Pero nuevas formas de integración resurgen, y el final de esta vasta composición de ensayos de interpretación sociológica y cultural es optimista.

M. F. I.

SEIS CALAS EN LA EXPRESION LITERARIA ESPAÑOLA, VISTAS, por *José Angel Valente*.

PREGUNTAR por el ser de una cosa es tarea propiamente filosófica, aunque esa cosa sea una criatura tan huidiza, tan—de momento al menos—inapresable como el poema. Por eso tal vez sea al filósofo, y solamente a él, a quien corresponda preguntar eficazmente por el ser del poema. No, desde luego, al crítico, y

menos al historiador de la literatura. Afortunamente, el interés de la filosofía más reciente se ha movido de modo decidido hacia la extrañeza de ese objeto original y único: el poema. En dos ocasiones ha interrogado Heidegger al misterio esencial de la obra de arte, y nada de lo adelantado entonces podrá, con seguridad, ser olvidado por quienes intenten construir algo en el sentido de una Ciencia de la Literatura. Naturalmente, una Ciencia de la Literatura no podrá medrar sin que haya sido contestada previamente esa pregunta sobre el ser de su objeto. En ese sentido es justísima la afirmación que el profesor Dámaso Alonso hace en su último libro—*Seis calas en la expresión literaria española* (1)—acerca de la inexistencia de una Ciencia de la Literatura, tal vez, sin embargo, próxima a ser, y ahí está su propio esfuerzo corroborándolo. Tampoco es ajeno el profesor a la necesidad de iluminar, desde el punto de vista filosófico, el terreno acotado por su análisis. *Operamos en este libro*—dice—*sobre formas predilectas del lenguaje, que no hacen más que reproducir formas predilectas de nuestro pensamiento... Son éstas indagaciones que necesitan una prolongación del lado de la psicología.*

En cuanto a la cuestión del método, no hay que olvidar que los trabajos contenidos en *Seis calas...* continúan la línea fundamental magistralmente trazada en *Poesía Española.—Ensayo de métodos y límites estilísticos.* La prevención contra una perspectiva exclusivamente historicista aparece renovada ahora. Al epígrafe de *Poesía Española:* «La obra literaria es ahistórica», puesto como base de una distinción plena entre Historia de la Literatura y Ciencia de la Literatura, se ha referido no hace mucho, y con toda la pericia de un buen conocedor, José Luis L. Aranguren (2). Por mi parte, he tenido ocasión de tratarlo desde otro punto de vista desde estas mismas páginas (3). No creo que interese ahora reincidir en el comentario de este tema, que, a fin de cuentas, no constituye sino un pequeño apartado de un libro tan vasto y rico como *Poesía Española;* pero sí señalar que en *Seis calas...* encontramos tácitamente revocada la radicalidad de alguna de las afirmaciones de entonces. Es decir, y para ser más exactos, lo que encontramos es una verdadera matización y afinamiento prácticos de aquellos

(1) Dámaso Alonso y Carlos Bousoño: *Seis calas en la expresión literaria española.* (Prosa, poesía, teatro.) Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos. Madrid, 1951. 45 ptas.

(2) *Teoría del lenguaje, estilística y ciencia de la Literatura,* «Insula», número 67. Madrid, 1951.

(3) *Estática y dinámica de la obra de arte,* «Cuadernos Hispanoamericanos», núm. 21. Madrid, 1951.

conceptos. Se trata aquí de deslindar terrenos, de acotar campos de acción, y es éste, en el sentido en que se nos dice, que la Ciencia de la Literatura no es en sí misma quehacer de historiadores. No se excluye en modo alguno el método histórico, y ambas perspectivas, sincrónica y diacrónica, aparecen igualmente utilizadas. Hay incluso ensayos, como *Un aspecto del petrarquismo: La correlación poética,* cuyo punto de partida interfiere intencionalmente, y de modo dominante, el punto de vista diacrónico.

Un amplio campo de la expresión literaria, la reproducción analítica de pluralidades, se nos entrega en los sucesivos estudios del presente libro, condensado en unas cuantas fórmulas de inexorable rigor. Y téngase en cuenta que su comprobación matemática está realizada preferentemente sobre materia poemática, no sobre prosa. Para el contemplador beatífico de poesía, fácilmente espantadizo, este hecho puede resultar escandaloso. Pero, contra lo que superficialmente pudiera creerse, es natural que sea el poema la criatura literaria en la cual estas fórmulas se cumplan con más apurado rigor. No se olvide la vieja sabiduría que distingue el verso como algo «que está atado debaxo de ciertas leies», frente a la prosa que «está suelta de ellas». Incluso la tan pregonada libertad de la poesía moderna no existe sino relativamente, o sólo para quienes no hayan sido capaces de advertir a qué enconados artificios obliga la factura del verso libre o del versículo. El lector de *Seis calas...* debe descalzarse a la puerta de todo juicio sobre el poema como «¡qué hermoso!», «¡qué intenso!» o «¡qué importante!», y advertir el simple hecho de que un poema, para ser hermoso, ha de ser antes poema, y este ser poema consiste en una complejísima estructura, que es lo que trata de desentrañarse aquí. En compensación, téngase en cuenta que la Ciencia de la Literatura sólo alcanzará por aproximación, y no plenamente, su objeto, y que en el fondo permanecerá inalcanzable ese difícil y zahareño «no sé qué», en el que toda poesía se anima, y cara al cual cualquier intento científico será siempre pobre esfuerzo zaguero.

Los ensayos contenidos en *Seis calas...* son un precioso adelanto del libro en prensa *Estilística del petrarquismo y del Siglo de Oro.* Dámaso Alonso realiza en ellos una primera labor de desbroce del material que va a utilizar y una aclaración de terminología (sintagmas progresivos y no progresivos, hipotaxis, parataxis, etc.), en cuya individualidad no podemos entrar porque esto es tarea de buena parte del libro. Pero no sólo se limita a esta labor

preliminar, sino que hay aquí una serie de conclusiones bien maduradas. Piénsese, por ejemplo, en la impresionante trayectoria temporal del artificio correlativo, minuciosamente seguida hasta comprobar que es Italia en el siglo XV la gran conductora de la correlación que llega por vía petrarquista hasta nuestro Siglo de Oro. La confrontación de esta tesis con las últimas afirmaciones de Curtius (4)—a las que Dámaso Alonso se refiere—acerca de la persistencia de los procedimientos medievales en el barroco español, contribuirá, sin duda alguna, a la iluminación de muchos aspectos de nuestros poetas conceptistas y culteranos.

A propósito de *La correlación en la estructura del teatro calderoniano*, es curioso señalar que no hace demasiado tiempo, en *Papeles sobre Velázquez y Goya*, indicaba Ortega lo singularmente complejo de la arquitectura teatral de Calderón. Se refería Ortega, con acertadísima visión, a lo que Dámaso Alonso ha condensado en la fórmula «diseminación-recolección» como subtipo de la correlación. Efectivamente, se trata en Calderón de un caso de extremo formalismo. La pregunta del filósofo era ésta: «¿De qué están compuestos unos hombres y una vida, que hacía posibles hechos como ésos?» La investigación realizada en *Seis calas*... conlleva una primera iluminación cara a la Historia. En la ordenación de conjuntos semejantes, las épocas de mayor sencillez intelectual señalan el predominio de la táctica paralelística de más ingenuidad expresiva, mientras que la época de mayor complejidad tiene su forma correspondiente en la ordenación correlativa o en las formas híbridas de correlación y paralelismo, que son justamente las propias de la dramática calderoniana.

Los dos últimos ensayos de *Seis calas...*, *Las pluralidades paralelísticas de Bécquer* y *La correlación en la poesía española moderna*, se deben a Carlos Bousoño. Bousoño continúa aquí la exploración fundamental del libro, es decir, el estudio de la expresión analítica de pluralidades en zonas de poesía más reciente. Desde este punto de vista, la poesía de Bécquer aparece predominantemente encajada dentro de los moldes paralelísticos. Bécquer, el poeta que de primera intención nos haría suponer con más seguridad el fracaso de toda formulación, llega incluso a una organización expresiva tan compleja como la correlativa-paralelística, perfectamente comprobada por Bousoño en su sagacísimo análisis de la rima XXVII. Pero es más: la revisión final de la poesía mo-

(4) *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Berna, 1948, cuya próxima publicación en lengua castellana ha sido anunciada por el «Fondo de Cultura Económica de Méjico».

derna, que con ojo tópico nos hemos acostumbrado a ver como algo generalmente libre y desatado, nos demuestra cómo, en lo esencial de su estructura, se repiten las mismas fórmulas valederas para épocas que sabemos sujetas a rígidos moldes expresivos. La correlación, comprobada en sánscrito, en griego, en árabe, en latín medieval, en el renacimiento y postrenacimiento, se encuentra ahora en gran parte de nuestra lírica moderna, desde Unamuno, Darío, Juan Ramón Jiménez, hasta Dámaso Alonso, Aleixandre, Neruda y, más adelante, Miguel Hernández.

El primero de estos estudios de Bousoño ofrece particular interés, porque en él no sólo se limita a la laboriosa tarea de comprobar uno de los procedimientos cuya formulación se nos ha dado en un comienzo—el paralelismo—, sino que nos ofrece un análisis de la motivación de los paralelismos becquerianos, desde el campo de su propia investigación personal sobre una serie de puntos, que ha reunido y sistematizado en su libro *Análisis de los procedimientos poéticos y su significación,* todavía inédito, pero cuya importancia podemos anticipar.

El punto de partida o, si se quiere, la fundamentación psicológica del estudio que Bousoño realiza sobre los procedimientos poéticos, y del que nos da aquí un breve atisbo, es la consideración de la función primordialmente individualizadora de la poesía. Sobre ello escribió Bergson algunas páginas inolvidables en ese pequeño libro lleno de grandes iluminaciones que es *Le rire.* Bousoño ha elaborado y dirigido hacia el análisis de una serie de procedimientos poéticos concretos ciertas ideas fundamentales, que podemos encontrar esbozadas allí. La lengua, como sistema *(langue,* en el sentido de Saussure), es incapaz de transmitir la última diferencia de las cosas, es decir, no aprehende individualidades, porque la lengua alude a géneros, no a individuos; alude a estados genéricos de conciencia, amor, odio, no al matiz singular y absolutamente mío de mi amor o de mi odio. Y es precisamente al poeta a quien corresponde expresar esa realidad última en que las cosas consisten y que la lengua no puede alcanzar. (Compárese esto con la conciencia que han tenido algunos poetas, como Rilke, de su misión). Este es el sentido de esa conversión que Bousoño formula de «la materia neutra (la «lengua») en un cuerpo vivaz, conductor de poesía (el «habla del poeta»)».

El tránsito de «lengua» a «habla del poeta» se realiza mediante una serie de cambios o «sustituciones», a partir de las cuales se tipifican los distintos procedimientos poéticos. Bousoño se re-

fiere aquí, preferentemente, a la «reiteración», tipo al cual puede reducirse en último término el paralelismo, explicando desde este punto de vista el valor de intensificación expresiva de los paralelismos becquerianos.

Los procedimientos tipificados por Bousoño para la expresión poética son considerados por él comunes al habla conversacional, opinión que él mismo señala no lejana del pensamiento croceano. No creo que esta proximidad sea mucha ni me parece demasiado necesaria. Bousoño cree que la poesía es un grado superior de la expresión, un grado del mismo fenómeno que se da en el habla común. Para Croce no hay grados en la expresión. La identificación croceana entre poesía y lenguaje nace de la identificación entre hecho estético y hecho lingüístico, considerando como elemento fundamental de ambos la expresión. Este punto de vista ha sido rebasado, al menos desde el campo de la moderna teoría del lenguaje. La función dominante en el hecho lingüístico no es la expresiva, sino la representativa. Y he ahí cómo la distinción entre función expresiva y función lingüística ha originado una disciplina prácticamente nueva, que Bühler ha tratado de configurar en su *Teoría de la expresión.*

El mismo interés del estudio que Bousoño nos anuncia ahora hace que nos detengamos aquí en espera de su total elaboración y cumplimiento. Como muestra de su valor, sírvannos estas breves indicaciones, hechas de paso hacia la interpretación de los paralelismos becquerianos, y como preparación y necesario ejercicio para la lectura de *Estilística del petrarquismo y del Siglo de Oro*, valgan los seis ensayos que constituyen la totalidad de este libro, que es a la vez una clara realidad y una abierta promesa.

José Angel Valente.
Donoso Cortés, 65.
MADRID.

ARQUETIPOS HISPANICOS

Dijo Gavinet que *todos los pueblos tienen un tipo real e imaginario en quien se simbolizan los rasgos y la esencia del espíritu popular.* En España, ese tipo «real e imaginario» es Don Quijote, señor de ideales y de conductas, y Santiago Magariños, buscando en la esencia de lo español arquetípico, con su sagaz instinto y su enorme documentación, nos presenta aquellos

tipos y aquellos estilos españoles que, por trascender a lo universal de la particularidad de cada uno, representan y simbolizan ese quijotismo español; más aún: hispánico—por prolongación—, que resume a la raza y es el rasgo más hermoso y distintivo de ella. Santiago Magariños, ensayista, poeta y profesor bien plantado en las tres virtudes, como diríamos en lenguaje dorsiano, resume en las figuras de su libro *Quijotes de España* (1) las huellas altas y profundas del quijotismo racial, que da pulso a lo español. He aquí el sumario de esta obra, que ya es bastante para indicar y sugerirnos su ambicioso logro: DON QUIJOTE EN INDIAS: *Los conquistadores.*—QUIJOTE DEL IMPERIO: *Felipe II y la dignidad real.*—QUIJOTES DEL CIELO: *Seis santos de España.*—QUIJOTES DEL MAR: *El mar, camino de España.*—QUIJOTES DEL AIRE: *La aviación y la literatura.*—QUIJOTE DE PUEBLOS: *La misión espiritual de España en América.*—QUIJOTE DE LA HISPANIDAD: *Prisión y muerte de Ramiro de Maeztu...*

Así, de manera entrañable, Santiago Magariños nos lleva de la mano a través de lo más arrogante de nuestra Historia—de cuanto la personifica—, y nos descubre el móvil, el símbolo y el secreto que la hacen universal; nos muestra a Don Quijote mirando y mirándose en Cristo, proyectándose por los caminos del cielo, del aire y de la tierra—del sol y del pensamiento—y dándonos la norma de cuanto es y significa lo español. Meditado ensayo (o serie de ensayos coordinados), *Quijotes de España*, para nosotros, gentes que sentimos y pensamos en español, tiene un sentido y más fórmulas de lo heroico que las proposiciones, heroicas también, del célebre libro de Carlyle, pues mientras éste parte de Odin y, pasando por Mahoma, Knoss, Napoleón Bonaparte, etc., nos sirve un heroísmo que, aunque majestuoso, es pagano; Santiago Magariños parte del suelo, donde la Cruz es empíreo, norma y estilo militante, y para la ética heroica de un pueblo—el hispánico—propone como arquetipos aquellos personajes y aquellos estilos de ser que responden al arquetipo ideal y de acción—existencial, en su original acepción católica—más universal que existe: Don Quijote.

Aparte este sentido del libro que comentamos, el curioso y el estudioso de la historia y del carácter de España encontrará en *Quijotes de España* material abundante para satisfacer sus curiosidades y sus estudios, pues su autor, hombre que conoce objetivamente a España, al par que ha vertido en la obra el material psicológico que le ha procurado su experiencia personal e histórica, sirve en cada página de este libro un caudal de datos que la hacen en extremo documentada, sin que esta aportación científica reste en ningún momento frescura y amenidad al estilo jugoso y sugerente que le imprime.

---

(1) Santiago Magariños: *Quijotes de España.* Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1951.

AMOR HUMANO, NOVICIADO CRISTIANO, por *José Luis L. Aranguren.*

HAY horas, por ejemplo la del morir, cuando, al menos por de pronto, y ante lo que se viene encima, se está dispuesto, ¡qué remedio!, a renunciar a todo, en las cuales es muy fácil ser cristiano. Claro, como que ya no se vive. En cambio, en los años de juventud, al punto en que la savia bruta del deseo sube, tumultuosa, por los miembros, cuando un ímpetu oscuro enturbia los sentidos, y la vida, sorda y ciega, no busca otra inmortalidad que la derramada sobre la tierra, ¡qué penosa la renunciación cristiana! Y, al fin y al cabo, mientras es pura—impura—tentación de pecado, la prueba será ardua, pero la solución, bien simple: abstenerse, no consentir, cortar. Pero ¿y cuándo ya hay amor, noviazgo, propósito más o menos próximo de matrimonio? En otros tiempos se ponía por medio la vigilancia externa de las relaciones: que los novios no saliesen solos, etc., y la ñoñería—si real o producto de «mala fe» en el sentido sartriano, vaya usted a saber—de la novia. El período de noviazgo transcurría así, sin auténtica comunicación, y luego, de golpe y porrazo, el *shock* brutal de la noche de bodas.

Hoy, las cosas han cambiado; las jóvenes no son ya niñas amparadas por la vigilancia materna, sino mujeres responsables de sí mismas, enfrentadas valientemente con su destino, expuestas a la vida y al varón. Ni tampoco puede mantenerse aquella antigua ficción, según la cual antes de la boda todo era inocente; después, todo permitido en cuanto autorizado por las bendiciones. (¿Se repara suficientemente en esa variedad de luteranismo práctico de tantos cónyuges, que están atentando constantemente contra la dignidad del matrimonio, en la cómoda creencia de que, en consumando la unión carnal, todo lo tapa el Sacramento, como para el luterano todo lo tapa la fe?) No; desde el momento mismo de la elección amorosa está ya presente, casi siempre, el ingrediente erótico, está funcionando el apetito sexual. Por eso justamente es tan difícil vivir, en ese tiempo anterior al matrimonio, como cristiano, es decir, empleemos la expresión fuerte, insólita, que nos ponga frente a la realidad: ser, sin gazmoñerías ni pudibundeces, femenil y virilmente, *novios santos.*

Una religión como la nuestra, que pone entre los libros santos el *Cantar de los Cantares,* no puede ser mojigata, y si santifica el estado de matrimonio es porque, sin hipócritas «idealismos», em-

pieza por aceptar los hechos tal como en verdad son: amor de alma y cuerpo como fundamento; un elevado sentido de la responsabilidad moral—seriedad ante el destino que libremente se elige—como resolución; y lo uno con lo otro, trascendidos por la oblación que da a las bodas su sentido religioso.

En cuanto al amor, cada cual, hombre y mujer, aporta el que tiene, como aporta caudal, dote y ajuar, e igual acontece con la piedad. Que las mujeres sean más apegadas a las prácticas externas de piedad y los hombres más impacientes en sus urgencias eróticas, no son particularidades en las que hayamos de detenernos ahora. Más importante es el hecho de que la toma de estado produzca una mudanza psíquica y social mucho más radical en la existencia de la mujer que en la del hombre. Esta diferencia, que probablemente radica en la naturaleza, al hacer de la mujer eje de la familia y el hogar frente a la salida del área de preocupaciones estrictamente domésticas, que es siempre, para el hombre, su profesión, se encuentra agravada porque el elemento *ético,* característicamente varonil, no ha tenido entre nosotros todo el desarrollo que debiera. La mujer enamorada se entrega al matrimonio espontánea, ilusionada, cordial, impremeditadamente. Es al hombre a quien compete ir a él reflexivamente, con plena conciencia de su responsabilidad y de la medida en que va a *hacer* su vida, sin posible marcha atrás, ligándose existencial e inquebrantablemente a otro ser humano. En las «Conversaciones católicas» de la pasada primavera en Gredos, conversaciones, a mi parecer, de una importancia incalculable para el futuro del catolicismo español, fué sensible que, al discutir la comunicación de Julián Marías, la discusión, derivando a otros temas, dejase intacta esta frase sobre la indisolubilidad del vínculo conyugal: «Es hermoso comprometerse para siempre, incluso más allá de la muerte, y hacer libremente gestos irrevocables, imagen de la condición profunda de la vida humana.» A mi juicio, una de las tareas que tienen pendientes en España el intelectual cristiano, el hombre cristiano, es, respectivamente, la de cobrar plena conciencia de la profundidad de la institución del matrimonio y, sobre todo, vivir ésta en su plenitud. ¿Es un puro azar que tengamos en España dos libros clásicos, de todos conocidos, uno el de Vives, otro el de fray Luis de León, sobre el noviazgo y el matrimonio de la mujer, pero ninguno de importancia dirigido al varón? Lo ético en cuanto tal, ético puro, uno de los grandes descubrimientos de Kant, no lo encontraremos aplicado a la concepción del matrimonio hasta Kierkegaard.

Desde dos puntos de vista justificó Kierkegaard, frente al libre amor romántico, el estado conyugal: primeramente, en *Los derechos estéticos del matrimonio,* desde el estético. Después, en *Reflexiones diversas de un marido sobre el matrimonio, frente a objeciones,* desde el ético. Vivir en el mero plano estético es vivir en lo inmediato, dejarse llevar de la pasión del momento, «perderse en frívolos experimentos con la vida», no precisamente entregarse al mal, pues aquel para quien el mal existe ha penetrado ya en la esfera éticorreligiosa, sino atenerse a las solas categorías de «lo interesante» y la «curiosidad»; y, en definitiva, no escoger «lo uno o lo otro», no «elegirse», como dirá después Sartre; quedarse frívolamente en la «indiferencia» ahistórica y el jugueteo con el Destino.

¿Quiere esto decir que el amor conyugal deba oponerse necesariamente al amor inmediato, romántico, al «primer amor»? No. El matrimonio, en vez de matar al amor, como creían los románticos, lo que hace es esclarecerle y afirmarle, dotarle de concreción e historización. Esa pretensión de eternidad con que se presenta el amor romántico es, por sí sola, completamente ilusoria: es la eternidad del instante que pasa. Y el amor mismo, en tanto que no es asumido, realizado, usado, vivido, no puede decirse que sea tampoco más que una ilusión que se prevale de su atmósfera de irrealidad para, encubriéndose en su propio sueño «poético», engañarse con una sed de permanencia sin duración real. Pues en el mundo no hay otra eternidad que la capaz de soportar la prueba del tiempo, el desgaste de la existencia histórica.

El amor conyugal es un amor romántico en el que de verdad se cree: tanto que, en vez de *jugar con él,* se *juega* la existencia *a él.* La decisión introduce en el amor el elemento ético, la libertad con la responsabilidad, la preocupación y la consiguiente aceptación de un riesgo: el del fracaso del amor.

La muchacha es bella «a distancia» y «para todos». La esposa no tiene ya tras sí un cortejo de pretendientes; ya no es bella «en general», sólo es bella a los ojos de su marido. ¿Es por eso menos bella? «¿Es una imperfección en las flores del campo (como en todas las obras de Dios), que únicamente a la mirada microscópica—es decir, vistas no al pasar, sino de cerca, despacio y con amor—se revelen en toda su gracia, finura y primor?» El matrimonio es belleza, pero no en abstracto, sino «en los pormenores, en los detalles, en las particularidades de la vida». La belleza, como el amor, no pasan; simplemente cambian de sitio, se localizan en otro lu-

gar, y dejan de ser inmediatos y «gratuitos» para transformarse en interiorizada «recompensa».

Después de Kierkegaard ha sido Gabriel Marcel quien—aunque por modo indirecto, poniéndose el problema frente a la ética de la sinceridad pura—ha meditado más profundamente sobre la posibilidad *moral* del matrimonio en tanto que «fidelidad» y *engagement* del porvenir. Pero sus reflexiones son ya bastante conocidas, y, por otra parte, yo no quería hablar de filosofía, sino de vida. Todos los católicos creemos en la santidad del matrimonio. Mas ¿la vivimos realmente? Hace año y medio conocí a una joven francesa, católica, que habiendo terminado sus estudios universitarios de filosofía se disponía a contraer matrimonio con un protestante. Ante la profunda seriedad moral con que consideraba el paso que iba a dar y las grandes esperanzas que, en el orden espiritual, ponía en él, no pude menos de preguntarle si no temía que la diferencia de religión interpusiese tal vez un obstáculo a esa impresionante unión que ella concebía. «No—me contestó—, porque si nuestro amor es verdadero y no fracasa, forzosamente uno de los dos terminará por convertir al otro.» Yo no sé si llevada al límite esta suerte de «mística conyugal», no surge el peligro de que todo sea subordinado a ella, y que por amor se renuncie a la religión, como tantas veces se ha hecho, en el curso de la Historia, por motivos políticos, por «razón de Estado», en los enlaces reales. Pero de cualquier modo es espléndido que, en medio de la frivolidad de nuestro tiempo, de tan expeditos casamientos y descasamientos, haya jóvenes que vivan de verdad el matrimonio como «trance de unidad». Pues bien: estos jóvenes existen también, gracias a Dios, en España. Y un grupo de ellos, entre los que hay que mencionar muy en primer término a Alfonso Albalá, desde la misma vida está llevando esa seriedad no a la filosofía, como Kierkegaard o Marcel, sino a la poesía. Su precursor ha sido, sin duda, Luis Felipe Vivanco, cuyo libro *Continuación de la vida* (y antes *Los caminos*, sólo parcialmente dado a conocer) ya fué considerado por nosotros en esta línea de exaltación éticoexistencial del matrimonio. Ahora es un libro más vertido a lo religioso que a lo moral, y temáticamente ceñido al noviazgo, el que bajo el título de *Trance de Unidad. Expectación cristiana de las bodas*, acaba de aparecer. Su autor, Manuel Lizcano, canta ese *¡Noviciado de la unión de los cuerpos: alma y vigilia!*, que es la preparación del matrimonio. Pero estas líneas que yo escribo no son una crítica de poesía (aunque bien la me-

rezca el libro). Yo ahora no sé si el libro, desde el punto de vista de la palabra poética, consigue algún hallazgo o no; si la técnica de su verso es importante o si la obra será mencionada en las futuras historias de la poesía española. El simbolismo de los títulos que llevan las partes en que se divide el poema me perturba un poco; pero la sobriedad del verso, tan directo, tan a lo que va, me devuelve a lo que aquí me importa registrar: el testimonio fehaciente de un noviazgo cristiano; la sed ardiente de unión en el «día interminable» y la «aventura inédita» de hacer en el tiempo y con el tiempo ese «hombre doble» que, desde siempre, previó Dios:

Le hemos de hacer tan ágil en el Amor
que en el instante alegre de rompérsenos
le apunten ya los miembros nuevos del renacer.

Pero—recordemos lo que decíamos al principio—no es empresa fácil la de ser novio cristiano. El canto VIII, que lleva este hermoso, este viril título: «¡Sólo los violentos, Señor!», y también el siguiente, expresan duramente esa lucha por la castidad:

Como tienden a unirse los párpados dormidos,
[tiende a fundirnos nuestra sangre;
nos desazona a veces nuestro amor con su inefa-
[ble angustia de ir a nacer ya entero.
Ahogar la vida es duro entonces,
aunque sea para vivir eternamente.
Entonces, cuando hacerse fuerza
sólo puede tener por clave la esperanza.

El noviazgo, imagen de la vida cristiana y su ascesis y sacrificio en espera de la vida plena, de la vida conyugal:

Nuestra próxima siesta ya no será como esta de esta tarde
con los cuerpos solteros, solitarios, tendidos en la hierba.
Nos alegra la espera, la esperanza inminente que anda por
tu rostro dormido y por dentro de mí, que te contemplo.
Nuestra próxima siesta será esa embriaguez del alma hecha ternura,
que estamos conteniendo los dos desde el principio.

Y más allá del matrimonio de la tierra, su «cauce único» prometido; más allá de la espera, la esperanza:

Casi presientes algo del día interminable
que volverá a ver juntos nuestros cuerpos gloriosos:
cuando queden de nuevo los pechos de mi amada
como frutas tranquilas sin ladrón.

Pero termino ya porque he cumplido lo único que pretendía: dejar aquí constancia de un nuevo movimiento cristiano seglar, del esfuerzo de unos jóvenes que, con su vida y con su palabra, se han propuesto devolver al matrimonio y al noviazgo, en este

tiempo de frivolidad y descristianización, toda su seriedad, su espiritualidad y su plenitud cristiana de sentido. Hay gentes que todo lo esperan—o lo desesperan—de la política. Yo, no. Yo creo que si España ha de renovarse y, en definitiva, justificarse, no será a golpe de leyes y decretos, sino por el esfuerzo callado, firme, perseverante, de unos cuantos españoles que aquí y allá pongan una fe—religiosa, moral, filosófica, cívica, familiar, profesional, laboral, humana—en pie.

José Luis L. Aranguren.
Velázquez, 25.
MADRID.

PRESENTACION POLITICA DE ANTONIO MACHADO EN LA COLUMBIA UNIVERSITY

En un «festejo» del Hispanic Institute in the United States de la Columbia University, de New York, ha recibido la alternativa de «sobresaliente político» nuestro gran poeta español Antonio Machado, hoy tan maltratado, tan al alcance de cualquier bandera politiqueril, incluso en los homenajes póstumos que le rinden los forzosos amigos en la política a ultranza (1). Don Antonio es ya, para los estudiantes de castellano neoyorquinos y para todos los hispanistas de las Universidades estadounidenses, un hombre político, una especie de Henry Wallace de tomo y lomo que, además, tuvo la genialidad de ser bastante poeta. En la toma de posesión de la alternativa política de lo que queda del autor de *Soledades* fué su madrina en Nueva York, la «Revista Hispánica Moderna», por lo demás excelente publicación literaria, y su maestro de lidia, el escritor don Gabriel Pradal-Rodríguez, quien, en su discurso de loa, titulado «Antonio Machado: Vida y obra» (págs. 1-80), demuestra, con gran lujo de fraseología proselitista, que:

1.º Machado fué *rojo* sin equívocos (pág. 3).

2.º «...la inmensa aventura política de un pueblo [el español de 1936] se somete a la significación de su obra» (pág. 8).

3.º «...la guerra parece que viene a dar al personaje de Antonio Machado su acabamiento y perfección» (pág. 25).

---

(1) «Revista Hispánica Moderna». Año XV. Núms. 1-4. Enero-diciembre 1949. Hispanic Institute in the United States. Columbia University. Gabriel Pradal-Rodríguez: *Antonio Machado: Vida y obra* (págs. 1-80). Rafael Heliodoro Valle: *Antonio Machado: Bibliografía* (págs. 81-98). Antonio Machado: *Antología.* Antonio Machado: *Obra inédita: Proyecto del discurso para su recepción en la Academia Española* (págs. 153-247). (La revista sale con dos años de retraso.)

4.º Machado es el poeta de esa guerra [la civil] (pág. 25).

5.º «...en la guerra... adquiere [Machado] esa serenidad y esa lucidez que nos permiten ver sin equívocos una actitud consecuente y dirigida hacia un ideal político claro» (pág. 25).

Vaya por delante nuestra enhorabuena por el buen trabajo de crítica del señor Pradal-Rodríguez, cuando éste se olvida de la consigna política y enjuicia la obra de Machado con la imparcialidad y la honradez indispensables para penetrar en la obra de creación machadiana. Mas en cuanto mantiene ante sí el pie forzado de presentar al poeta como «gran político» ideal y puro, el trabajo se le escapa de entre las manos. Las partes tituladas «La muerte», «La guerra», «La política del poeta» y «Conclusión» son pantallas donde se proyecta el forzado juego de imágenes traídas por los pelos propaganderiles a fin de comprobar a toda costa la tesis de un Machado «poeta bélico» y «dirigente político».

Ganas de empequeñecer al gran personaje... En esta ocasión no podemos alabar la actitud de la «Revista Hispánica Moderna», que monta un número de homenaje a Machado en «ocasión»—algo tardía, ciertamente—del décimo aniversario de su muerte en el abandono francés. Aquella muerte en pleno abandono de los españoles que hoy siguen tan dignamente la intentona de presentar a Machado como héroe poético-político de la guerra civil española. Pero de esto ya hemos hablado mucho, aunque, en verdad, insuficientemente.

Tanto la completísima y cuidada biografía de Rafael Heliodoro Valle como la antología de verso y prosa, de autor anónimo, y el soberbio documento inédito: el discurso de ingreso en la Academia, que no llegó a acabar, demuestran amor y cuidado por parte del Hispanic Institute in the United States hacia el poeta español a la hora de presentarlo *de verdad* al estudiante norteamericano y al hispanista ultramarino. La literatura española contemporánea no es conocida cuanto debe y merece entre los universitarios yanquis. La benemérita labor de Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas (perdido irremisiblemente hace unas semanas), Jorge Guillén, Amado Alonso, Carlos Clavería y otros que allí dan sus lecciones, no puede enturbiarse por razones extraliterarias, sobre todo si, como en el caso de Antonio Machado, la «razón política» es puro invento de ministerio de propaganda trasnochado e irresponsable. Presentar a Machado, como a Unamuno, como víctimas del «fascismo», es gran despropósito, sólo superado al querer etiquetar a don Antonio en el ejército antifascista. Mucho habla el señor Pradal-Rodríguez del *Juan de Mairena;* pero sería conveniente que el *Mairena* (que se lee en España y, además, completito; véase nota 70) fuera leído por el señor Pradal sin anteojeras políticas, cumpliendo asimismo un alto—el más alto—y elemental deber de la buena crítica: la sinceridad.

Y ¿dónde radican las famosas ideas políticas de Machado, que con la guerra «vienen a dar al personaje su acabamiento y perfección»? Ocurre que el señor Pradal-Rodríguez confunde lamentablemente *política* (aun dándole «toda la dignidad y toda la grandeza que le corresponde»—pág. 75—, y que el autor del artículo no sabe aplicar) con *pueblo,* con lo que Unamuno ha llamado «pueblería». Si el señor Pradal leyese con atención y sin prejuicios «los» *Mairena,* podría deducir rectamente la significación que Machado da a la palabra «pueblo» = *Volk* y toda la gama de interpretaciones del folklore en el más puro sentido machadiano. Mairena—y en este caso Mairena es siem-

pre Machado—, Mairena es un folklorista cabal, un popular, desde la enseñanza, pasando por la política, hasta las muestras populares del canto, baile, cerámica, copla, etc. Eso está en el *Mairena,* y en él se ve cómo Machado se acerca a lo que ustedes llaman «la política» desde su modo de ser poético en primer lugar; folklorista, en segundo, y pedagógico, en tercero. No en vano desciende de institucionistas. Como intelectual y como hombre sabe sus obligaciones para con la enseñanza. Enseña al pueblo; aprende de él. No hay España sin pueblo español. Sus desprecios por una aristocracia degenerada (modelo: la andaluza, que conoció el Machado juvenil) es una reacción salida de su amor popular: amor al pueblo. Pueblo, señor Pradal-Rodríguez, no es sólo política, aunque ustedes hayan utilizado más de una vez, por los altavoces de la propaganda, y en exclusiva, el derecho a hablar políticamente del pueblo, y, lo que es peor, a hablarle al pueblo políticamente. Lea otra vez el *Mairena,* y se convencerá de que Machado es un poeta popular culto, que sí, que usa de la sentencia, que entiende al pueblo, que es él mismo pueblo, que canta con el pueblo; pero el pueblo no entiende de las políticas de ustedes. Ni le importan éstas y otras muchas.

¿Y el tema religioso, que el señor Pradal se deja tan lindamente en el tintero? ¿Es que Machado no tiene preocupación religiosa? ¿O es que la religión no es nunca «política»? Por Dios, señor Pradal, lea usted el *Mairena* y también los veinte o treinta poemas machadianos en que el tema religioso aparece en carne viva, en el alma del agónico Machado. Y comprenda—si quiere comprender—que esta inquietud religiosa es tan popular, tan entrañadamente salida del pueblo, que no hay argumento político que se le resista. Y compare, por ejemplo, esta religiosidad *culta* con la de García Lorca, tan supersticiosa como la del propio pueblo andaluz de que procedía. Y si piensa un poco en todas estas cosas, después de revisar la obra poética, filosófica (metafísica o humana, eso usted verá) y crítica de Machado, podrá preguntarse: ¿Qué es esencial en Machado: la preocupación política (esa que, según usted, da acabamiento y perfección a su figura) o la religiosa, con su constante agonismo, tan unamuniano? Porque espero que no se le negará a Unamuno ascendencia sobre Machado, y ascendencia religiosa y política de raigambre popular. La guerra—Machado lo sabía—fué cosa bien distinta, y sólo pudo interpretar de ella lo que de folklore tenía del lado republicano. Por otra parte, la ingenuidad machadiana en ciertos aspectos de la politiquería usual es bien conocida. Ese ejército de «héroes engañados» (engañados ¿por quién?), «los centenares de españoles que morían en campos de concentración franceses» (pág. 5) son justamente el «tema» machadiano a la hora de su actividad política. Y si en la antología de la «Revista Hispánica Moderna» se va a la página 181, donde se transcribe un soneto, «Otra vez el ayer...», deben meditarse mejor las razones «políticas» de Machado:

¡Odio y miedo a la estirpe redentora
que muele el fruto de los olivares,
y ayuna y labra, y siembra y canta y llora!

Y si nos referimos al soneto dedicado a Líster, que a usted, señor Pradal, en particular tanto le gusta, podrá extraer finalmente una prueba más de la simpatía popular, folklórica, de Machado por el héroe salido del pueblo, que lucha con el pueblo y para el pueblo. Machado no ve en Líster—o en el Cam-

pesino—al político en acción, sino al jefe de guerrilleros, al hombre—1808, 1936, según usted—que se levanta en armas y se echa al monte. La admiración machadiana por el héroe popular llega hasta el sacrificio literario, creación por creación. La lucha por la nueva obra, la lucha por la victoria frente al poético peligro de la muerte:

Si mi pluma valiera tu pistola
de capitán, contento moriría.

Esto no es política; es simplemente, altamente, poesía. Y contrasta con el anterior soneto donde se habla de vender a la patria. Hoy, casi tres lustros más tarde, se ve cuán vano es el contenido motor de ese soneto, político a la fuerza, y que acaba por salvarse por donde únicamente podía: por su parte poética, auténticamente popular al referirse a ese sufrido y valiente pueblo español que, engañado, moría después en los campos de concentración franceses, en la playa de Argèles-sur-Mer, como usted mismo dice, señor Pradal, «como un dolor de hombres arrojados sobre la arena»: el pueblo que

...ayuna y labra, y siembra y canta y llora.

Y esto, otra vez, vuelve a ser poesía. A ser obra poética, no política, del poeta, no del fantasmagórico político Antonio Machado, dejado morir por ustedes en el pueblecito francés de Collioure. La bandera republicana con que envolvieron su cadáver sólo ha servido para hacer una fotografía de propaganda política. No fué mucho.

He aquí la lección que debiera enseñarse, muy bien enseñada, a los universitarios y a los hispanistas norteamericanos del Hispanic Institute de la Columbia University, de Nueva York, y que la «Revista Hispánica Moderna», tan dignamente dirigida por don Federico de Onís, podría transmitir al mundo de habla española.

ENRIQUE CASAMAYOR

AYUDA HISTORICA DE ESPAÑA A U. S. A.

INTERESA a veces mirar retrospectivamente la historia de los pueblos, por descubrir que su desenvolvimiento obedece, en buena parte, a la colaboración recíproca de los mismos. Y este estudio de mutuas ayudas internacionales toma mayor significado en estos momentos angustiosos que vive el mundo occidental, y en los cuales se discuten las tesis apasionadamente.

El entendimiento de los pueblos ha existido desde los más remotos tiempos, sólo que las variantes históricas han orientado en tal o cual forma aquella comprensión, sin sorprendernos que en determinados momentos algunos ayudaron a sus amigos, y, en otras circunstancias, a sus mismos enemigos; o también que los que brindaran su colaboración ayer, requirieran esa misma ayuda hoy de los otrora pueblos favorecidos. Esto último acontece en la

actualidad entre España y Estados Unidos de Norteamérica. No aprovechados documentos revelan la gran ayuda material y moral que les prestó España para que proclamaran sus principios democráticos, de lo cual se enorgullecen de haberlos instaurado en 1776, cuando su independencia política de Gran Bretaña. España, pues, debe hallarse satisfecha también de haber contribuído a que se asentara definitivamente la *democracia norteamericana*. Los Estados Unidos deberían ser los más agradecidos de ella, por habérselos realísticamente ayudado a luchar en los momentos más difíciles que tuvieron que afrontar: solos, sin necesarios elementos de campaña y discutidos por potencias extranjeras. En esos momentos precisos, de angustia vital, llega la colaboración de la Corte de Madrid: con armas, alimentos y fuerzas para servir a los principios democráticos. Lo hace España con quijotismo enorme y suicida, exponiendo nada menos que sus Dominios americanos. Así lo manifiesta la correspondencia diplomática entre el Ministerio de Estado, de Madrid, con sus representantes en Europa, en especial con el conde de Aranda, embajador en París, donde se patrocinaba también la Independencia de Norteamérica.

Desde que Inglaterra tiene que habérselas con sus Dominios sublevados, la Casa de los Borbones atisba el desarrollo de los sucesos, agitándose mucho más esta preocupación en Madrid que en Versalles desde octubre de 1776, pues temía que Gran Bretaña atacase a sus posesiones americanas.

Desde el mismo año de 1776, los reyes de España y de Francia determinan ayudar *en secreto* a los Estados Unidos. Madrid entrega dos millones de reales con la mayor cautela. Luego, sucesivamente, salen de Bilbao varios navíos cargados de efectos; se les facilitan algunas sumas en letras, y por la vía de América se les dirigen nuevas remesas, mirándose todo como una dádiva generosa. Esta contribución valiosa, sin esperarse reciprocidad alguna, debe reputarse como en dinero efectivo, por componerse en gran parte de géneros extranjeros. El pabellón de las colonias sublevadas es recibido y aun protegido en puertos españoles, pese a diligencias en contrario que hiciera Inglaterra. Solamente la cuestión de presas que planteara Franklin al conde de Aranda, para que fueran vendidas en suelo español, fué diferida en razón de compromisos con las demás potencias europeas. La misma Comisión representativa del Congreso norteamericano, integrada por el célebre Franklin, Arturo Lee y Dean, recibió toda la acogida en París por el embajador, conde de Aranda, y todas sus peticiones formales fueron atendidas en la Corte de Madrid, de conformidad a los intereses borbónicos y circunstancias que envolvían a España. Como consecuencia de estas gestiones, Francia y España resuelven enviar mayores fuerzas y armamentos, discutiéndose solamente si ello debía hacerse en secreto o públicamente, para evitar un rompimiento de guerra total con Gran Bretaña. Hasta entonces, primeros días de enero de 1777, España había gastado en auxilio a Estados Unidos un millón de libras tornesas. La Corte de Versalles, al tiempo de despachar las fuerzas convenidas, cambia de opinión, pretextando una posible guerra entre Turquía y Rusia y para evitar que los ingleses tomaran como causa para atacar las posesiones españolas. Y aún más: en abril de 1777 instruye a su representante en Madrid, marqués de Ossun, declare acerca del estado interior de la Francia, en cuanto a su desequilibrio de rentas y atraso de marina y arsenales. España se encontró inusitadamente sin fuerzas navales defensivas en los mares americanos y ex-

puestos sus caudales, que los conducía anualmente de sus Dominios a Sevilla, a los navíos ingleses. Con todo, siguió en la empresa de ayudar a Estados Unidos. Por Orden real, de 27 de marzo de 1778, se previene reservadamente al gobernador de la Habana entregue hasta 50.000 pesos al representante del Congreso de Estados Unidos, llegando sólo a dar más de 14.000, en plata corriente, a Alejandro Guillón, jefe de Escuadra de la Carolina del Sur, en dos arribadas forzosas que hizo a aquel puerto, en 28 de agosto y 3 de noviembre de 1778. Las letras se libran contra dicho Congreso y se las endosan a Juan Miralles, comisionado español en Filadelfia. Asimismo, en Nueva Orleáns, el 2 de mayo de 1778, los agentes del Congreso, capitán Willing y Oliverio Pollock, reciben directamente de España, armas, ropa y quina, por valor de 26.990 pesos; y luego, 39.971 pesos, para habilitar la fragata «Rebeca», una buena parte.

Estados Unidos envían como su agente a Madrid a Juan Jay, con instrucciones para obtener auxilios efectivos y directos, prescindiendo de Francia como intermediaria. El Ministerio español abrió francamente su apoyo, dando a entender que recíprocamente anhelaba la navegación del Mississippí por bajo del territorio de Estados Unidos. El Congreso, agradecido de España, instruye a Jay ajuste cualesquiera términos en dicha pretensión. La instrucción es interesante: «Que continúe manifestando en quantas ocasiones se presenten el aprecio con que miran los Estados la amistosa disposon q.e S. M. Cat.ª muestra en favor suyo: con especialidad en las medidas q.e se ha dignado tomar, y q.e esperan tomará todavía para sostener el crédito de los mismos Estados, además del regalo de vestuario para sus tropas.» Esto el 28 de mayo de 1781.

El Congreso norteamericano había confiado plenamente en España, a tal punto de tomar resoluciones, que en otras circunstancias serían calificadas de arbitrarias o indebidas, como la relativa a varias letras libradas a favor de Juan Jay, el 23 de noviembre de 1779, por cien mil libras esterlinas, sin antes consultar a la Corte de Madrid. No puede hacerlo ésta a seis meses plazo, por necesidades de la guerra y las dificultades de conducir el dinero de sus Dominios. Pero ofrece llenarlas a dos años plazo, pidiendo a Estados Unidos, como toda recompensa y pago, construir cierto número de fragatas, fijando el tiempo y precio en que podrían fabricarse; armar en las mismas costas de Estados Unidos unas tres o cuatro fragatas, enviando de España los efectos, para que cayesen sobre alguna flota inglesa, que impedía todo movimiento entre la Península y las Indias Occidentales. Jay entra en consideraciones y expresa no ser practicables estos puntos, propuestos por el conde de Floridablanca, por razones de guerra y circunstancias adversas que envolvían a Estados Unidos; y sólo después de consultar al Congreso responde que sí se podrían construir las embarcaciones, pero que España debía costearlas. Se produce algún enfriamiento en la ayuda. Jay se lamenta de ello; pero Floridablanca expresa terminantemente que España no había desistido en continuar favoreciendo a Estados Unidos, a pesar de que el Congreso no daba señales de pensar en una recompensa. El rey no había cambiado de opinión; estaba resuelto siempre a conservar las ideas de *humanidad, amistad* y *compasión,* que había tenido a las Colonias; que se hallaba resuelto a afianzar por tres años el pago de las letras libradas hasta unos 100 ó 150.000 pesos; que haría lo posible por continuar dándoles vestuarios y otras especies. Lo

único que no podía acceder era en ligar España a Europa con deudas de dinero, por favorecerlos. Esto se declaraba en septiembre de 1780. Y así continúan, por algunos años más, el pensamiento y la acción de España, juntos a las ideas democráticas de Estados Unidos de Norteamérica.

En los momentos actuales, los tiempos han cambiado. Parece confirmarse que la Historia es la repetición de los hechos. Hoy, Estados Unidos y España se necesitan recíprocamente.

NEPTALÍ ZÚÑIGA

UN SEMINARIO MEXICANO DE SOCIOLOGIA RURAL

ENTRE las actividades desarrolladas por la Universidad Nacional Autónoma de México, en ocasión del IV Centenario de su fundación, destacan las reuniones organizadas por el Seminario Mexicano de Sociología, institución correspondiente del Instituto y de la Asociación Internacional de Sociología, fundados por la Unesco.

Este Seminario, presidido por el Lic. Carlos A. Echánove, montó recientemente una Mesa Redonda sobre sociología rural mexicana, con un temario interesantísimo presentado y debatido en la capital mexicana. Las materias se agruparon principalmente en cinco cuerpos, que abarcan los problemas fundamentales de la ruralidad mexicana actual. Tras unas palabras inaugurales, a cargo del doctor Luis Garrido, rector de la Universidad Nacional Autónoma, se dió lectura a diez ponencias, estudiadas a continuación una por una y en su mayor parte aprobadas por la mayoría de los participantes de la Mesa Redonda.

En razón de su importancia y también del volumen de los materiales principales, ocupó destacado lugar el tema de la Sociología rural. Tres conferencias se dieron de carácter sociológico: «Problemas fundamentales de nuestra sociología rural» (Prof. A. Villa Rojas), «Metodología de las encuestas sociales rurales» (Dr. Laszlo Radvanyi) y «La cuestión agraria desde el ángulo de la sociología rural» (Lic. G. Ferrer de Mendiolea). El importante tema económico fué tratado con gran atención por el ingeniero Roberto Weitlauer en su disertación «La economía rural de México», y, en parte, por el doctor Gilberto Loyo: «Ocupaciones e ingresos de nuestra población indígena rural».

Otros ponentes abordaron el tema religiosopolítico, como el doctor F. Cámara Barbachano, quien habló de las «Instituciones religiosas y políticas indígenas»; el psicológico: «La mentalidad de nuestra población rural» (Lic. C. A. Echánove Trujillo); el migratorio: «Problemas de nuestra movilidad horizontal rural» (Prof. Arturo Monzón), y el racial, de trascendencia capital, inserto en cada una de las lecciones y en todos los debates anteriores, tratado especialmente de modo teórico por el profesor Carlos Basauri en su lección «Problemas de la clasificación de los grupos indígenas».

El Seminario Mexicano de Sociología anuncia la publicación de un folleto en que se recogerán, en extracto, las aportaciones más valiosas de esta interesante Mesa Redonda sobre Sociología rural mexicana.

C. R.

REVISION DE BOCANGEL, por *José Luis Cano.*

En 1927, un grupo numeroso de poetas y escritores que entonces se llamaban, o los llamaban, poetas de vanguardia, y que hoy están, algunos de ellos, dentro de la Academia, celebraron muy combativamente el centenario de don Luis de Góngora. Uno de los más activos animadores del centenario fué Gerardo Diego, que publicó la crónica del mismo, humorísticamente, en el primer número de *Lola* (la deslenguada amiga de su revista *Carmen)*, y aportó su contribución erudita al centenario publicando una preciosa Antología poética en honor de Góngora, hace tiempo agotada. Aquel entusiasmo gongorino, que produjo frutos tan admirables como la ya clásica edición de *Las Soledades*, por Dámaso Alonso, se desbordó luego hacia otros barrocos menores de nuestro Siglo de Oro, y uno de los favorecidos por esta fervorosa vuelta al barroco —fenómeno que al mismo tiempo se daba en Inglaterra, en Francia y hasta en Polonia, según me acaba de asegurar J. Pietrkiewicz—fué don Gabriel de Bocángel. El mismo Gerardo Diego fué quien más empeño puso en sacar del olvido y reivindicar la obra poética de Bocángel. No sólo publicó y comentó poemas suyos en la citada «Antología poética en honor de Góngora», sino que en su revista *Carmen* publicó—en el número 5—un poema de don Gabriel, *Huerto*, y —en el número 6-7—el interesante prólogo que Bocángel escribió para la edición de sus *Rimas*. Desde entonces, Bocángel pasó a ser conocido y gustado por los fervorosos del barroco, y nuevos bocangelistas—sobre todo José María de Cossío, José Manuel Blecua, Emilio Orozco y J. M. Alda Tesán—mantuvieron el fuego sagrado del amor a su obra. Y el benjamín de los bocangelistas, Ra-

fael Benítez Claros, que ya en 1946 publicó las obras de don Gabriel (1), ha publicado su tesis doctoral por la Universidad de Madrid, con el título *Vida y poesía de Bocángel*, que quisiéramos comentar brevemente.

Como el título indica, el libro se divide en dos partes: una contiene la biografía del poeta y otra el estudio crítico de su poesía. Benítez Claros ha logrado encontrar interesantes documentos—cuya transcripción ocupa las dos terceras partes del volumen—, entre ellos uno fundamental, el testamento de don Gabriel. Documentos que le permiten ampliar el bosquejo biográfico de Bocángel, que hace años nos ofreció J. M. Alda Tesán (2). Mas a pesar de los nuevos datos, la vida de Bocángel sigue ofreciendo poco atractivo. Primer bibliotecario del cardenal-infante don Fernando, «pasmo a provincias y terror a espumas», a quien dedicó uno de sus mejores poemas, «El Fernando o Templo de la Fama», que Gerardo Diego publicó en su Antología gongorina, ocupó luego cargos burocráticos en la Corte, y fué nombrado cronista de Su Majestad, aunque es dudoso que llegara a ejercer realmente este cargo. (Al menos, Pellicer lo niega en carta al cronista Andrés de Ustarroz.) Una existencia, pues, con palabras de Benítez Claros, «que no ofrece otras alternativas que las muy escasas que pueden sobrevenir a un oficial de Contaduría de la impecable seriedad de nuestro hombre». Pero la afirmación es discutible. Por muy serio que fuese Bocángel, bien le pudieron ocurrir cosas algo más vivas que sus ascensos burocráticos. De la historia del corazón del poeta poco nos dice, porque poco sabe, Benítez Claros. Un descubrimiento, sin embargo, hay que apuntar a su favor. Gracias al hallazgo del testamento de don Gabriel, sabemos hoy que antes de su matrimonio con doña Luisa de Urbina Pimentel, Bocángel había estado casado con una doña Eugenia Bolero, de la que enviudó a los catorce meses de su enlace, y de la que tuvo una hija, Eugenia.

Benítez Claros ha compuesto, pues, una biografía puramente erudita de Bocángel, sin lograr dar vida y vibración a su relato, lo que quizá hay que achacar a la escuela erudita en que el autor se ha formado, que todo lo fía al hallazgo de documentos y a la rebusca ratonil en archivos y bibliotecas. Que el autor es demasiado joven se revela, por otra parte, en algún momento de torpe ingenuidad, como cuando se duele de tener que reconocer la pereza de su biografiado: «¡Cuánto me duele de tener que descubrir estas cualidades del poeta, no todas nobles, pero insoslayables a quien lo trate!» Se ve que el señor Benítez Claros no ha leído a Bécquez, para quien la pereza es una de las pocas cosas divinas que el hombre aun ostenta.

* * *

Para su estudio crítico sobre la poesía de Bocángel, Benítez Claros arranca de los juicios de Cossío, Gerardo Diego y Valbuena, quienes ya caracterizaron acertadamente el estilo del poeta, más culterano que gongorino, y más influído por Jáuregui que por Góngora. Bocángel atacó siempre la oscuridad en poesía y consideró compatible lo culto con lo claro: «el compadecer la grande

(1) *Obras de don Gabriel Bocángel.* Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos. C. S. de I. C., Madrid, 1946.

(2) Se publicó en el Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, número 1, de 1947.

elegancia con la suma claridad» fué su consigna poética—tenía veinticuatro años cuando escribió esto—, a la que siempre intentó dar cumplimiento.

A las influencias de Góngora—con los límites señalados—, de Jáuregui y de Quevedo—esta última apuntada por Valbuena—, añade Benítez Claros la posible de Lope, que fué buen amigo de don Gabriel: «En cambio—afirma B. C.—, no se ha señalado sobre Bocángel el ascendiente de Lope de Vega.» En realidad, la posible influencia de Lope fué ya sugerida por Alda Tesán en su citado estudio sobre Bocángel: «En este sentido encontramos en don Gabriel algo de la trémula emoción que inspiran los versos de Lope» (4).

En poco más de cien páginas, Benítez Claros estudia las influencias y los temas en Bocángel, las peculiaridades del estilo, y examina la obra poética de don Gabriel por este orden: Las *Rimas;* la *Lira de las musas;* poemas áulicos y elogios; romances. La parte documental—que ocupa, como hemos dicho, la mayor parte del volumen—es realmente importante por la cantidad y el interés de los documentos transcritos, entre los cuales se incluyen, además del testamento de Bocángel y del de su padre, algunas cartas de Bocángel o a él referentes, y bastantes escritos inéditos del poeta.

---

(4) Resulta un poco extraño que Benítez Claros no haya leído este estudio de Alda Tesán. En una nota de la página 112 de su libro, y después de *meterse* poco amablemente con Alda, alude a dicho estudio con estas palabras: «Que por cierto nos anuncia (A. T.) desde allí tener en prensa (?) un estudio sobre *Bocángel y su obra poética,* que aún no ha aparecido.» A pesar de la tajante afirmación y de la interrogación malévola, el estudio de Alda Tesán había aparecido en el Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, en el número 1 del año 1947, o sea, tres años antes de que Benítez Claros aludiese dudosamente a su existencia.

ERASMO Y ESPAÑA, libro de Bataillon.

En el prefacio a la edición francesa de este gran libro (1), dice el autor: *Todos cuantos se hallan un poco familiarizados con la historia espiritual del siglo XVI español saben que el erasmismo es uno de los rasgos esenciales de esta historia. Lo que no se sabe muy bien es que tenga en ella un lugar tan central. Y sin duda se verá cada vez mejor que su importancia no es únicamente española, sino europea; y que el erasmismo, en suma, se halla en el núcleo mismo de los movimientos llamados Reforma y Contrarreforma.*

Su autor nos asegura que trata de estudiar en *Erasmo y España,* libro de singular importancia, *una realidad espiritual sepultada, doblemente borrada de la superficie de la historia.* De un lado, por la reacción ortodoxa de Trento;

---

(1) Marcel Bataillón: *Erasmo y España* (Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI). Traducción de Antonio Alatorre.—Fondo de Cultura Económica. México-Buenos Aires, 1950. (Dos volúmenes de LXXXV + 503 y 545 páginas.)

de otro, por su ejecutora, la Inquisición española. Mas para añadir dificultades, al desaparecer la Inquisición hace más de un siglo, los documentos que permitían reconstruir fácilmente aquella realidad espiritual han desaparecido en su mayor parte.

A pesar del subtítulo explicativo, Bataillón dice en el prólogo especial para la edición española, más cuidada aún que la primera francesa de 1937: *Siempre consideré que el modernismo erasmiano tenía raíces profundas en el siglo XV* y en los anteriores, como también las tendría el iluminismo español, que halló *en Erasmo uno de sus alimentos de predilección.* Es decir, que Erasmo no es un fenómeno aislado, sino, como todo acontecer histórico, continuación y, por tanto, arraigo más allá de donde aparece en el tiempo.

La tendencia fundamental del libro es *considerar el erasmismo como una corriente de piedad reflexiva (con todos los riesgos que esto entraña para la ortodoxia), pero de* PIEDAD, *no de libre pensamiento racionalista al estilo del siglo XVIII,* ya que el siglo XVI ha sido caracterizado por su «voluntad de creer», no por ninguna forma de ateísmo, y menos en el sentido moderno de voluntad de descreer.

Bataillón insiste en otra parte sobre las líneas generales apuntadas anteriormente: *El movimiento espiritual que nos proponemos estudiar en este libro no nació del acto revolucionario de Lutero. En él probablemente es en quien Prerreforma, Reforma y Contrarreforma manifiestan mejor su unidad profunda. La España de Cisneros contiene en germen todo lo que desarrollará la de Carlos V y todo lo que se esforzará por salvarse en la de Felipe II.* Pero que conste, en tesis de Bataillón, que la Reforma no pudo inundar a Europa de sangre y fuego por enarbolar una bandera contra los «abusos». *El más formidable empuje del espíritu evangélico desde la constitución de la Iglesia, empuje preparado por todo el siglo XV, no puede tratarse como fenómeno secundario, simple espuma brotada de esa agitación.*

El tema, de auténtica importancia cultural, está tratado con toda seriedad documental, revelándose imprescindible cuando se trate de Erasmo y su huella española. Basten estos datos para formarse idea del calibre de un libro que ha tardado en hacerse quince años:

1.ª *Fuentes manuscritas,* compuestas de: a) *Papeles de Estado.* b) *Archivos de la Inquisición.* c) *Archivos universitarios.* d) *Correspondencia y papeles de personajes diversos.* e) *Manuscritos de obras históricas y literarias;* y f) *Recopilaciones históricas y literarias* (62 títulos, muchos compuestos de cientos de volúmenes).

2.ª *Fuentes impresas* (853 títulos, algunos de los cuales pertenecen a colecciones de volúmenes y volúmenes).

La reseña bibliográfica ocupa 65 páginas de gran formato, y el índice analítico, 79 páginas a dos columnas. Sin contar los cientos de notas a pie de página en cada uno de los dos tomos de que se compone la obra.

R. DE G.

A S T E R I S C O S

CONGRESO UNION LATINA EN RIO

* * * Hubo Congreso en Río de Janeiro, del 14 al 19 de octubre: el Primer Congreso de la Unión Latina. Una iniciativa del entonces embajador jefe de la Delegación brasileña en París y hoy ministro de Relaciones Exteriores de los Estados Unidos del Brasil, S. E. João Neves de Fontoura, fué apresuradamente recogida por el Estado francés, que creó una Unión Latina parisina, con sede en la Maison Amérique Latine (96, avenue d'Iéna), y le suministró personal y otros medios, poniendo a su frente al señor Pierre Cabannes, entonces encargado de misión en la Residencia del Consejo de Ministros. Desde entonces se fundaron varios Comités Nacionales en varios países, en general con escasa vigencia real (alguna persona, como la que escribe estas líneas, se enteró con gran sorpresa de que formaba parte de uno de ellos, gracias a un lujoso folleto editado por la Imprimerie Nationale de Francia). Esta asociación de Derecho privado francés, más o menos apoyada en los flamantes Comités nacionales, intentó en diversas ocasiones la celebración de un Congreso que les sirviera de más efectivo espaldarazo internacional, mientras los servicios de París no perdían su tiempo en utilizar (hasta donde podían) la Unión Latina como una base de penetración cultural, y aun económica (véase sobre esto *France Ilustration*, de 21 de mayo de 1949, donde se alude, entre otras cosas, a una campaña en favor del libro francés, que incluye «un vasto programa financiero» y hasta de un proyecto de convertir a Cherburgo en «puerto de tránsito para la descarga de materias primas sudamericanas que serían trabajadas por las industrias locales y reexportadas»).

Por fin, la Cancillería brasileña dió vía libre: Itamaraty estaba dispuesto a imitar a los Gobiernos de países latinos a través de las Embajadas del Brasil. Después de varios aplazamientos, los delegados de 32 países pudieron llegar a verse, primero en Quitandinha, el maravilloso hotel de Petrópolis, y después en el propio Ministerio carioca de Relaciones Exteriores. Se hicieron representar Argentina, Bélgica, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica,

Cuba, República Dominicana, El Salvador, Ecuador, España, Francia, Guatemala, Haití, Honduras, Italia, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Portugal, Rumania, Uruguay y Venezuela, asistiendo, además de los delegados propiamente dichos, observadores de los Estados Unidos, Gran Bretaña, Países Bajos, Santa Sede, O. N. U. y Unesco. Una propuesta de la delegación española (integrada por el Excelentísimo señor don Juan Pablo de Lojendio, director general de Relaciones Culturales; Excelentísimo señor don Juan de Contreras, marqués de Lozoya; Ilustrísimo señor don Manuel Fraga Iribarne, secretario general del Instituto de Cultura Hispánica; señor don Manuel Augusto García Viñolas, agregado cultural a la Embajada de España en Río de Janeiro), presentada en la sesión preparatoria, que fué aceptada, determinó la inclusión de Filipinas entre los pueblos latinos.

El Congreso debía tener el siguiente temario: 1) Afirmación de la solidaridad espiritual de las naciones latinas frente a los peligros que amenazan a la civilización occidental; 2) Necesidad de una política social que levante el nivel de vida de los pueblos en los países latinos, evitando que se tornen presa de las ideologías que apuntan a destruir lo que hay de más auténtico y más típico en la concepción latina del Estado; 3) Estudio de la conveniencia y de los medios prácticos de integrar el movimiento de la Unión Latina en las actividades de las Naciones Unidas; 4) Creación de una Escuela de Altos Estudios Latinos; 5) Estatutos de la Unión Latina.

No obstante lo amplio y grave del temario, el interés se polarizó en dos temas muy concretos: 1.º Si se había de definir la cultura latina como esencialmente le viniera bien a alguien (y así para unos lo típico de la latinidad era la democracia, y para otros su carácter laico; se llegó a decir que tanta importancia tenía la cultura *sarracena* como la cristiana en orden de latinidad), o, por el contrario, si se debía recurrir a criterios objetivos. 2.º Se debía considerar al Congreso como un mero altavoz de la organización francesa presidente y, naturalmente, a la latinidad como un producto *made in France*. El jefe de la delegación gala llegó a afirmar que, al fin y al cabo, Roma no era más que la capital de Italia (!).

El Congreso se decidió claramente en los dos puntos: declaró cristiana a la cultura latina y estableció en Roma la Escuela de Altos Estudios Latinos (sin perjuicio de proponer además una Escuela de Estudios Hispanoamericanos en Sevilla, otra de Estudios Geográficos en Lisboa y también un Instituto de Derecho Comparado en París). Consideró, en particular, que la antigua Unión Latina de París era una asociación francesa de carácter privado, y sentó unas bases elásticas para la celebración de un segundo Congreso en Madrid, de las que podrá salir en su día el Congreso definitivo.

No recayó resolución sobre este otro hecho, evidente, *pese* a cualquier congresista que no fuera sordo: el Congreso fué y será siempre una reunión iberoamericana, al que no se podrá ir sin conocer muy bien el español o el portugués. La trascendencia de esta comprobación es obvia: no se olvidan fácilmente los gritos constantes de «Traduction!» o de «Che è quello che si vota?» Pues, al fin, en el tronco ibero «se exprimió la ubre la loba romana».

M. F. I.

CURIOSA GEOGRAFIA DE LOS PREMIOS NOBEL 1951

* * * Es curiosa la distribución geográfica de los diversos premios Nóbel en los últimos años. En general, es el de Literatura el que más se mueve, y va cayendo, demasiado juiciosamente quizá, en distintas naciones europeas y americanas. Pues todavía no se ha dado el caso que un premio Nóbel de la Paz, sea de Literatura o de otras disciplinas del espíritu, haya ido a parar a manos africanas u oceánicas. Por el contrario, el reparto «geopolítico» de los premios de Física y de Química es por demás elocuente. Sin ir más lejos, en este último de 1951 el premio de Física se fué con Sir John Douglas Cockcroft, un inglés sapientísimo de Harwell, acompañando al propio tiempo al profesor irlandés, no menos sabihondo en esto de la física, Ernest Thomas Sinton Walton, del Trinity College de Dublín. Y ¿sabéis por qué son estos señores hoy premios Nóbel 1951? Pues por ser los primeros (¡oh, la importancia de ser primero!) en haber ocasionado transformaciones nucleares en el átomo, por medio de partículas aceleradas artificialmente. Esto quiere decir, aparte del secreto físico-nuclear que encierre, que el premio Nóbel se ha ido de nuevo tras el núcleo atómico, base de experimentación de los más grandes físicos del mundo actual. ¿Aplicaciones pacíficas de estos descubrimientos? Eso, que nos lo digan los suecos.

Pasemos al Nóbel de Química, también compartido por dos sabiazos: don Glenn Theodore Seaborg y don Edwin Mattison MacMillan, catedráticos ambos en la gran Universidad de Berkeley, en California (Estados Unidos). Estos dos norteamericanos han trocado el galardón europeo por sus descubrimientos en el campo de la composición química de elementos trasuranios. Y todos, más o menos acertadamente, sabemos algo del uranio y de su química «aplicada».

Vemos, pues, cómo estos dos premios, Física y Química, van a dar en países donde las investigaciones atómicas siguen por un camino muy adelantado. Ahora sólo falta preguntarnos: ¿Cuál es el principal móvil de las actuales investigaciones atómicas? La respuesta se la dejamos al lector prudente.

Y mientras no se ponga de moda la guerra bacteriana, quizá por su escasa o nula practicabilidad, el premio Nóbel de Medicina se dará a uno de esos silenciosos, sacrificados y batialbinos benefactores de la humanidad doliente, como este yanqui de la Fundación Rockefeller, de Nueva (N Y.), don Max Theiler, que ha aportado nuevos métodos para combatir con la máxima eficacia la fiebre amarilla.

Claro que este premio no tiene la resonancia «política» de los citados anteriormente. Y casi estamos por decir lo mismo del de Literatura, concedido a un sueco, a don Pär Lagerkvist, novelista, autor afortunado de *Barrabás*, novela que relata las aventuras del jefe de bandoleros que conservó su vida a cambio de la de Cristo, para terminar siendo mártir cristiano en Roma. Este Pär es un tipo extraño, que vive una existencia recluída y familiar, que no aguanta a un periodista a menos de veinte metros de distancia y que abomina de la televisión. Hablaremos de él detalladamente.

Es curioso que el Nóbel de Literatura haya caído en Suecia—como la lotería—después de veinte años de olvido y mala suerte. Y es que el sistema de rotación tiene sus inconvenientes. Mientras en España y en Hispanoamérica se pensaba que el Nóbel literario de 1951 se otorgaría a don Ramón Menéndez

Pidal, a don José Ortega y Gasset o a don Pío Baroja, ha sido el sueco Lagerkvist quien se ha llevado finalmente el gato al agua. Los otros tres suecos premiados en años anteriores son: Selma Lagerlöf (1909), Verner von Heidenstam (1916) y Erik Axel Karlfeldt, a quien se le otorgó póstumamente el premio Nóbel de Literatura 1931.

E. C.

MENENDEZ PIDAL Y LA MOCEDAD

* * * No hace mucho, la Prensa madrileña publicaba una nota de la cual recojo las siguientes frases: «...el Rectorado y la Junta de gobierno de la Universidad de Madrid han dispuesto la celebración de una serie de conferencias, a cargo de los maestros a quienes las nuevas generaciones no han tenido ocasión de escuchar. La senectud sabia y la animosa mocedad entablarán así, bajo el techo de las aulas universitarias, un renovado coloquio intelectual y afectivo».

Era en verdad posible hablar de senectud sabia, porque quien inauguró esta serie de conferencias ha rebasado los ochenta años. Pero cuando Ramón Menéndez Pidal se sube al púlpito del gran paraninfo apenas parece haber alcanzado los sesenta. Pocos ejemplos, en el curso de la historia de las Letras y las Ciencias, de una vitalidad física e intelectual tan robusta. Un rostro de trazos finos, que ignora las injurias de la edad; una silueta erguida, impresionante por la firmeza de la actitud; una barba antes acero que plata; unos ojos vivos y penetrantes, que parecen hacer inútiles los dorados lentes; una voz segura, desdeñosa del micrófono... Cincuenta y seis años empleados en penetrar el misterio de los manuscritos; en construir hipótesis siempre ulteriormente comprobadas; en refutar con serenidad y rigor las objeciones más diversas; en afirmar, de cien modos distintos, el carácter tradicional de la historia de España...

Dámaso Alonso, heredero del maestro en la cátedra, presenta al conferenciante. Su frase sabe mostrar cómo el ilustre sabio ha fundado sus descubrimientos sobre el estudio escrupuloso de los viejos textos. Menéndez Pidal, dueño desde joven de la mejor técnica lingüística europea, la emplea sin descanso para iluminar el bosque, hasta entonces poco más que virgen, de la Edad Media española. El Cid, uno de los grandes arquetipos de nuestra historia, debe su segunda y definitiva existencia al esfuerzo del gran filólogo; la «europeización» del entonces joven maestro ha tenido como resultado final una comprensión mejor y más profunda de las cosas de España. Por eso, la generación actual ha visto en él, como en Miguel de Unamuno, uno de sus guías espirituales.

Menéndez Pidal escoge como tema de su lección «Los Reyes Católicos». Le sirven de punto de partida los juicios de Maquiavelo sobre Fernando de Aragón y de Castiglione sobre Isabel de Castilla, mas no para detenerse en ellos. Corrige, en efecto, las imputaciones de Maquiavelo, que sólo veía en Fernando un príncipe astuto favorecido por la fortuna; y demuestra que la

política de éste no buscaba la aventura ni la gloria personal, sino un porvenir de la cristiandad que fuese continuación tradicional y renovadora del pasado inmediato. La tesis de Menéndez Pidal acerca del Imperio de Carlos V y su permanente doctrina de la tradicionalidad de España encuentran un argumento más en esta nueva interpretación del discutido monarca aragonés.

J. M.

LA COLECCION AUSTRAL HA CUMPLIDO SU NUMERO 1.000

* * * Su número 1.000, avalado por la firma de don Ramón Menéndez Pidal. El Cid vuelve, de mano de su más puntual revividor, a galopar en purísimo castellano por las mesetas de las dos Castillas y por las Españas de América.

Para una Editorial siempre el número 1.000 es importante por el pasado que arrastra en él y por la continuidad de futuro que implica. Pero en el caso que nos ocupa, el interés de este milenario de la intelectualidad rebota cordialmente en los lectores.

Con sus alegres colorines, la Austral va consiguiendo algo muy de agradecer. Poner la buena literatura, las más excelentes y universales producciones del espíritu, al alcance de todas las fortunas. Por algo menos que lo que cuesta una entrada de un cine de estrenos, o una merienda en una de esas cafeterías que florecen a ambos lados del Atlántico, la Austral nos da un buen libro. Hasta el lector más lego puede confiarse en ella, porque sabe que no tropezará con piratería de malos escritores—en ningún sentido, ni siquiera en el moral o político.

Un equilibrio de acertado criterio preside la selección de todos los volúmenes de la Austral. En ella no se han publicado libros malos. Ni una sola página que realmente no mereciera la pena. El matiz sutil, la onda de buen gusto que discrimina la producción del *snob* o la gruesa literatura que puede tener éxito mundial, para apartar los de los valores permanentes y reales del mundo del espíritu, ha formado la colección más popular—la de los estudiantes y los lectores pobres, también la de los intelectuales de habla española—. Poco precio y muchos quilates.

No sólo de pan vive el hombre... El ser humano, adscrito a unos milenios de cultura, necesita también de la palabra poética, creadora, histórica, filosófica. Y en estos momentos en que en varios continentes el pan está caro, los lujos del espíritu suelen estarlo también. El problema del papel que inunda el mundo donde existen imprentas—cualquiera que sea su cultura—está haciendo más difícil el lujo del espíritu, más inasequible a una gran masa que es minoría mi libro...», todos le oímos con un poco de envidia profesional. Porque estar por sus gustos y la mayoría en su debilidad económica.

Los alegres colores de la Colección Austral han venido a impedir que nazca esa tristeza profunda del lector que no puede comprar libros. Antes de la guerra fué la Colección Universal, con sus cubiertas amarillas y sus traducciones —sin saber por qué se viene a la memoria el *Werther*, que vertió al castellano el buen estilista Mor de Fuentes.

Después de la guerra, a caballo de dos continentes, pasando el Océano en alas del pensamiento escrito, el vacío que dejó la Colección Universal lo llena esta escuadrilla de cultura, de velas claras y definidas. Escuadrilla liberal. Que no grava mucho los bolsillos con los impuestos que necesita y que, no obstante su ligereza, adensa ese rincón de la intelectualidad donde descansa lo mejor de la vida personal de cada uno.

La amplia generosidad con que ha sido concebida la Austral, ha tenido su pago. Las enormes tiradas compensan ampliamente la ganancia que podría haber dejado la edición costosa que no admite más de 3.000 compradores. Y a todo este triunfo de Calpe—se siente cómo calpe es nombre de blasón hercúleo—de difusión y publicidad se acumula un marchamo de solera. Cuando un colega nos dice: «Vengo de ver a José María Cossío. La Austral me compra mi libro...», todos le oímos con un poco de envidia profesional. Porque estar en la Austral le da a uno empaque de clásico. El carácter más acusado del clasicismo es su universalidad e intemporalidad.

Hoy, cuando la eficiente Colección cumple y rebasa su volumen número 1.000, los lectores del mundo de habla española hacemos votos por que cumpla más millares. Y nosotros, los que escribimos, que veamos hasta el número 100.000. Por lo menos...

E. S.

LAS SORPRESAS DEL GONCOURT. (Segunda parte.)

* * * Con el Goncourt todo es posible. Incluso que resulte premiado un escritor «puro». Decíamos ayer (ayer hizo un año) que los premios literarios están sujetos al mismo ritmo de azares e imponderables que la ruleta o el «treinta y cuarenta». Puede la bolita favorecer a una dama de equívoca conducta como a un honesto padre de familia numerosa. Así, ahora, el premio Goncourt 1951 le fué atribuído a quien mejor lo merecía: a Julián Gracq, por la novela titulada *Le rivage des Syrtes.*

¿No es esto una sorpresa? Para mí lo es, pues si la virtud, según dicen, resulta siempre recompensada, en los certámenes literarios los mejores se ven a menudo preteridos. (Claro, se dirá, que en letras y artes no es posible identificar a los mejores con los más virtuosos.) Esta vez, además, se da la circunstancia insólita de haber sido premiado un escritor resueltamente adverso a los premios literarios, contra los cuales escribió el pasado año una feroz requisitoria. Gracq advirtió de antemano que renunciaría al premio si se lo concedían, y así lo ha hecho, negándose a participar en los tumultos, exhibiciones y festivales posteriores al lauro. El Jurado, informado de la actitud del novelista, consideró que nadie, ni siquiera el autor de la obra, podía impedirle declarar que *Le rivage des Syrtes* era la mejor novela del año, y lo declaró por mayoría de votos. (¡Bravo por los académicos de *chez* Drouant!)

La novela de Gracq es una deliciosa narración escrita con lenguaje admirable, suntuoso y preciso. Está impregnada de finísimas auras imaginativas, y, si por su tono y su cadencia parece una narración prerromántica, en su nitidez revela lo que se llama un espíritu de estirpe clásica. Espléndido tes-

timonio de cómo las supuestas oposiciones no son sino facetas de un alma cuyo signo, como la de todos los grandes, es la diversidad.

Le rivage des Syrtes, principal escenario de la novela, es el punto en donde vive sus sueños el joven Aldo, destinado en un destacamento naval de la señoría de Orsenna, país que desde siglos antes se encuentra en estado de guerra con la nación situada al otro lado del mar: el Farghestan. La tierra enemiga, misteriosa y cercana, atrae la curiosidad de Aldo; en su corazón, curiosidad y amor se mezclan apasionadamente. Y la guerra, dormida hasta entonces, renace de la curiosidad, del miedo, de la ambición...

Relato magistralmente orquestado, de técnica perfecta, que en las descripciones recuerda alguna vez al Valle-Inclán de las *Sonatas*. Y también novela de sugerencias, cuajada de puntos secretos y significantes, que abren caminos a la reflexión y al ensueño. La mezcla de realidad y poesía, de invención y observación, da a la obra de Gracq un carácter peculiar que la separa y distingue de las construídas con arreglo a los patrones del día. El autor ha pasado por el surrealismo, y de él y de los grandes románticos alemanes aprendió el arte de transportar la realidad a climas de alta tensión lírica.

Y es curioso, sí, en verdad sorprendente, que *los Goncourt* hayan elegido tal escritor y tal libro. No se trata de literatura comprometida, ni tremendista, ni siquiera delicadamente pornográfica. No tiene las cualidades que suelen atraer al gran público: es límpido, profundo y secreto. Ni facilidades ni halagos. Tan sólo una vigorosa corriente de poesía y una intensa vibración de humanidad y de sentimiento. Julien Gracq es, simplemente, un gran escritor.

RICARDO GULLÓN

EL PUBLICO Y EL BUEN CINE

* * * La ya muy grande relatividad valorativa del hombre moderno frente al bien y al mal, ante lo bueno y lo malo, se agiganta peligrosamente a la hora del enjuiciamiento de películas. No se trata sólo de diferenciaciones sutiles de edad, formación cultural y profesional, momento histórico, clima político, etc. Incluso también la «educación» nacional o cívica opera sensiblemente a la hora del fallo. Un pueblo inteligente, tan conocedor de hallarse en posesión de un séptimo arte de primerísimo rango, el italiano, a la hora de la valoración de las últimas creaciones cinematográficas muestra su desorientada preferencia por películas, actores y actrices cuya casi unánime elección no responde a las virtudes «medias» (no especialistas) del elegido. Los films de aventuras, reales como las de gángster y de la colonización; imaginativas como las africanas, hindúes y oceánicas con sus tarzanes y naturalismo a todo pasto, se colocan a la cabeza entre los preferidos. Los siguen muy de cerca la comedieta musical tipo Hayworth, con su entreverado sensual, tópico y estupidizante; el drama histórico y los argumentos «de época». Naturalmente, los artistas preferidos del gran público (ese público cada vez menos sensible al llamado buen cine, aunque haya quien crea en la «pedagogía» por concen-

tración en el tiempo) son, en general, los menos artistas. Errol Flynn—pésimo siempre—se coloca mil codos por encima de Laurence Olivier en la estimación pública; Rita Hayworth le saca otro tanto a ¡Greer Garson! y a Alida Valli. Y menos mal si se acuerdan de estas últimas a la hora de votar.

Tomamos estas referencias estadísticas de la muy reciente encuesta organizada por la revista italiana *Cinema.* Fueron interrogados separadamente y sin fines marginales 1.214 italianos según este triple cuestionario: «¿Qué película, qué actor y qué actriz prefiere usted?» Damos los resultados estadísticos, los cuales dirán al lector, mejor que nada, la naturaleza del problema y la profundidad del mal. A los pedagogos *durch* la cultura, a los del «instruir deleitando», tan hermoso como quimérico, brindamos esta triple estadística, hecha en un país hoy a la vanguardia del buen cine:

Mañana será demasiado tarde	163
Los tres mosqueteros	78
¡Vuelve a casa, Lessie!	73
Film con Totó	72
Il cucciolo	70
La amante indiana	49
La historia del Dr. Wassell	30
Juana de Arco	27
Aguilas del mar	27
La matadora	25
Por quién doblan las campanas	22
Cenerentola	20
La sepultada viva	20
El bergante Mussolino	20

Gary Cooper	353
Tyrone Power	227
Gregory Peck	160
Errol Flynn	132
Totò	82
Alan Ladd	78
Robert Taylor	34
Spencer Tracy	32
Clark Gable	31
Laurel-Hardy	23
Van Johnson	20
Laurence Olivier	20
Ingrid Bergman	215
Rita Hayworth	107
Lana Turner	102
Esther Williams	84
Maria Montez	78
Elizabeth Taylor	73
Linda Darnell	45
Silvana Mangano	40
Greer Garson	34
Olivia de Havilland	30
Alida Valli	29
A. M. Pierangeli	24
Betty Grable	23
Silvana Pampanini	22
Jeanne Crain	20

C. R.

PERFIL DE JORGE GUILLEN, AL VUELO

* * * Jorge Guillén es poeta—sí, de esa generación de los mayores, ya lo saben—, lleva gafas, usa boina, un corazón donde nos va acogiendo suavemente. Es profesor de literatura mundo arriba, profesor de bondad; tiene dos hijos, cincuenta y ocho años, cuatro *Cánticos.* Tiene una conversación larga y profunda donde cabemos bien, donde nos sentimos inmejorablemente a gusto, donde pasa el tiempo a una increíble velocidad, donde parece que tres horas con él, y un poco de café, no han sido nada. Y han sido todo, al menos casi todo, porque nos ha hablado de muchas cosas, como si supiera de memoria nuestras preguntas, anticipadamente, y a todas atendiese poco a poco.

Hablamos del viaje, de su regreso, es decir, de su nueva partida, porque sólo se regresa a un lugar, y ese lugar es para Jorge Guillén España, de la que tan encendidamente habla. Hablamos del viaje. No es viajero, dice. No ha sido fácil conseguir estas horas de conversación reposada entre un viaje a Zaragoza y otro a Valladolid, y ya entre manos el proyecto del otro, el largo, tal vez a Alemania o al Perú, aún no se sabe. Habla de Méjico—¿no es viajero, dice?—, de lo grato de su estancia en Méjico, de los poetas de allá, de Altolaguirre, de Prados, León Felipe, de los de más allá, de Lorca. Nosotros nos hemos acostumbrado a recordar la figura de Lorca, como si realmente pudiéramos recordarla, aunque Guillén nos habla ahora del tiempo en que empezábamos a nacer todavía.

Sobre el diálogo bien crecido, Jorge Guillén se interesa por los poetas de aquí, por los jóvenes. Ha llegado hace un momento Bousoño, y todos los procedimientos poéticos con él, en ese libro que prepara, ferviente y minucioso a la vez como él mismo, en quien se unen felizmente una gran pasión por la poesía y una poderosa capacidad para verla analíticamente. Jorge Guillén examina el libro, oye a Carlos con afecto, se sorprende. También él —Guillén—aparece allí analizado, penetrado, sorprendido su artificio, su modo de obrar el verso. El poeta habla, con una especie de beatífica envidia, de una posible vena crítica que nunca ha explotado y que tal vez late en él, y que tal vez recogerá su hijo, ahora lector de castellano en Bonn, cuyo recuerdo se repite en la conversación varias veces, porque Jorge Guillén es entrañablemente padre. Recordamos *Cántico*, las palabras escritas en «Más Vida»:

Hijo, resplandor
De mi júbilo
Como el verso posible
Que busco.

Digo que recordamos *Cántico. Cántico* está cumplido. Guillén ha clausurado definitivamente *Cántico*, aunque no caiga bien, aunque estuviéramos hechos a la idea del poeta de un solo libro, aunque los guillenistas protesten. Guillén no es guillenista, dice Jorge Guillén alegremente.

¿Y la obra nueva, la que vendrá, la de después de *Cántico?* El libro prometido es *Clamor*, y el poeta nos habla ahora de poemas en estado naciente; de un poema sobre el tema «Luzbel», donde se animará la idea de cómo todo ha de permanecer sometido a lo superior, para que exista el mundo, lo ordenado, el «cosmos». Palpamos esa fuerte raíz ética, a la que Jorge Guillén se ha referido en otra ocasión y en la que su mundo poético se apoya. Pero no

poesía religiosa, eso no, al menos por ahora. A no ser que sea el propio lector el que convierta a lo divino su obra.

Al final han aparecido, como por ensalmo, un par de *Cánticos*. Jorge Guillén es maestro en dedicatorias. Es un aspecto de su esmerado arte de ser cordial, amable. Al borde de un ejemplar de *Cántico* ha escrito unas palabras, y al final, amigablemente: «Esperando su poesía.» Muchas gracias, maestro, pero usted perdone: soy yo, somos nosotros, los que esperamos, ahora con nueva fe, la suya.

JOSÉ ANGEL VALENTE

LOS SIETE CIRCULOS DE THOMAS MERTON

* * * Unas memorias—una autobiografía—presentan siempre patetismo atractivo y dramático. Pero cuando se trata de una vida que ha experimentado en su mitad la coyuntura de la conversión, el dramatismo adquiere hondura más alta.

Siempre al escribir la propia vida se hace desde distinto nivel del que había al producirse los hechos narrados. Es la autobiografía recuento desde la cumbre y contemplación retrospectiva de los vericuetos del valle, y esto supone visión panorámica. Pero cuando media entre la falda del monte y la altura conseguida el paso del puerto de lo sobrenatural, la perspectiva se ensancha hacia lo infinito. Este es el caso de *La montaña de los siete círculos*. Y aquí está también el peligro; el riesgo de ganar altura insospechada perdiendo detalle del zig-zag recorrido anteriormente.

Este riesgo es el que explica la frecuencia de que, tras la conversión, queden un tanto descoloridas las vueltas que llevaron a la cumbre. Thomas Merton no ha sucumbido a tal azar, sino que desde su retiro trapense vuelve sus ojos, entornados hoy cotidianamente en oración, a toda una vida anterior. Rastrea todos los detalles, hasta los más íntimos, para relatarlos a la luz de su actual plenitud.

Merton, hijo de artista, estudiante cosmopolita, típico ejemplar del mundo fácil y optimista de principios de siglo, escritor con éxito, se convierte al catolicismo y, tras una tentativa de ingreso en la orden franciscana, remata una vida inquieta sin alas sobrenaturales en una trapa de América del Norte.

Lo que nos interesa subrayar aquí es el valor paradigmático de esta vida. Merton ha tenido la sinceridad y la gracia (las dos, la que se escribe con mayúscula y la otra) de contárnosla, y por ello es voz adelantada que publica un hecho típico de estos cincuenta años del siglo XX. La vuelta a Dios de artistas, escultores, intelectuales.

De ahí el éxito extraordinario que los escasos ejemplares de este libro llegados a España han tenido.

Como espina dolorosa llevan muchas almas, prendida en su hondura, la idea errónea de la desvaloración de la vida anterior a la conversión. La recapitulación de todas las cosas en Cristo es una necesidad acuciante para el con-

verso, y el estilo de Merton, todo su libro, no es más que esto: una demostración de que a Dios se llega con todo lo que El dió, y que en el umbral de la conversión hay que dejar tan sólo el pecado. Esta concepción total y generosa, este aprovecharlo todo para entenderlo desde Dios, lo ha señalado muy bien el poeta y crítico español José M.ª Valverde en unos comentarios lúcidos y apasionados a Merton.

La montaña de los siete círculos es la historia de la vuelta a Dios desde el arte y el libro; es un capítulo del drama en el que están embarcadas muchas almas, que al recibir estos mensajes crecen en la certeza de que no están solas en su empeño.

C. C.

INDICE

Páginas

BRÚJULA DE ACTUALIDAD

ASTERISCOS

Portada y dibujos, del pintor español *Enrique Herreros.* Viñetas, de *Benjamín Palencia,* Primer Premio de la Bienal Hispanoamericana de Arte.—En las páginas de color, la sección «¿Adónde va Hispanoamérica?», con textos sobre las «Confederaciones continentales», sobre «La Nación en Hispanoamérica» y «Futuro de la comunidad hispánica», este último de *Alberto Martín Artajo.*

¿ADONDE VA HISPANOAMERICA?



MADRID
1 9 5 2

COMO EN NÚMEROS ANTERIORES, REPRODUCIMOS A CONTINUACIÓN, EN LA SECCIÓN «¿ADÓNDE VA HISPANOAMÉRICA?», ALGUNOS IMPORTANTES TEXTOS DE ACTUALIDAD SOBRE PROBLEMAS DIVERSOS RELACIONADOS CON EL PORVENIR DEL MUNDO HISPÁNICO. EN PRIMER LUGAR, EL DISCURSO DE ALBERTO MARTÍN ARTAJO SOBRE EL «PRESENTE Y FUTURO DE LA COMUNIDAD HISPÁNICA»; LUEGO, UN TEXTO ARGENTINO REFERENTE AL VIVÍSIMO TEMA DE LAS «CONFEDERACIONES CONTINENTALES», Y, EN FIN, LOS FRUTOS DE LAS OCHO JORNADAS DE TRABAJO DE UN SEMINARIO SOBRE «LA NACIÓN EN HISPANOAMÉRICA», DIRIGIDO POR UNIVERSITARIOS DEL COLEGIO MAYOR HISPANOAMERICANO «NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE», DE MADRID.

PRESENTE Y FUTURO DE LA COMUNIDAD HISPANICA

Un año más bajo la presidencia egregia del prócer que rige los destinos de España, nos congregamos los miembros de la gran familia hispánica para conmemorar la hora augusta del alba de América.

Tres hechos prestan importante novedad este año al presente acto conmemorativo: la presencia en él de un ilustre miembro del Gobierno de la nación peruana, la ceremonia inaugural de la sede definitiva de este Instituto de Cultura Hispánica y la participación en nuestra fiesta del escogido cuerpo profesoral, que se ha reunido, tan fructíferamente, durante los días pasados, en el primer Congreso Luso-Hispano-Americano de Derecho Internacional.

A los méritos contraídos por el ministro de Relaciones Exteriores del Perú para con esta España, a quien él llama, con tanto y tan sincero cariño, su madre patria: méritos por haber defendido su nombre en horas de incomprensión ante las Asambleas internacionales y por haber lanzado al mundo todo la invitación a celebrar el centenario de la reina Isabel de Castilla, suma ahora el señor Galleghег otro título de gratitud con su presencia en esta sesión académica, donde acaba de rendir el bello y emocionado tributo de pleitesía a nuestros Reyes Católicos, gloria común de nuestros pueblos hispanos.

PIEDRAS VIVAS

Inaugura el Instituto de Cultura Hispánica su nueva y definitiva sede en una fecha que no podrá ceder su puesto a otra ninguna, porque al «Doce de Octubre», por excelencia, están vinculados su origen y la razón de su existir.

En esta fecha, pues, de su epifanía, reciba el Instituto y el escogido equipo de hombres que lo llevan en peso nuestra felicitación; y me atrevo a presentar los augurios de incontables servicios que han de prestar a la noble causa a que está consagrado: la causa de la Hispanidad.

Al servicio de este mundo hispánico levanta España las piedras nuevas de este edificio, digna sede de la benemérita Institución, que en los cortos pero intensos años de su vida tanto ha hecho para la vinculación intelectual y cordial entre nuestros pueblos hermanos con la preciosa colaboración de los Institutos Nacionales de diversos países no filiales, sino correspondientes y federados con el nuestro, en un idéntico afán de comunidad y de entronque.

Quiera el Autor de la Historia, que tantas veces ha mirado benignamente a los hispanos, hacer que estas piedras no envejezcan inmóviles, sino que germinen como raíces vigorosas en el suelo de la Ciudad Universitaria de Madrid, regado por la sangre de tantos mártires y tantos héroes, a la sombra de la arquitectura criolla del Palacio de América, que será en un futuro ya muy próximo el relicario y el exponente vivo de lo que el mundo hispánico fué y es. El alma del nuevo Instituto será la Biblioteca Central de los Pueblos Hispánicos, corazón de la cultura, que, en sistole y diástole de libros, llevará al nuevo mundo el espíritu de España y aportará a la Madre Pstria la sangre joven de América. Entre estas piedras y otras fraternales, que irán surgiendo aquí y allá por todo el haz de nuestro doble mundo, seguirán irguiéndose los nobles espíritus, que harán cada vez más estrecha y eficaz, en todas las esferas, la tarea comunal de nuestras naciones y nuestros Gobiernos. Una cooperación libre y armónica, entre partes iguales, de un todo superior; entre coherederos de un mismo patrimonio espiritual; entre miembros de una misma familia; entre los descendientes de los mismos abuelos: Fernando e Isabel.

Nuestra felicitación y enhorabuena también a estos ilustres jurisconsultos, que acaban de celebrar uno de los Congresos más provechosos para el progreso de la ciencia jurídica internacional, analizando todo un conjunto de problemas vivos y candentes, hasta ofrecer en sus conclusiones a los legisladores fórmulas de un valor inapreciable.

LA COMUNIDAD HISPÁNICA

Y ahora, puesto que en la sesión inaugural de este Congreso dispensasteis tan amable acogida a unas breves palabras mías, que esbozaron la idea de lo que un día puede ser, en el orden jurídico internacional, nuestra comunidad hispánica, me vais a permitir que el resto de mi intervención lo dedique brevemente a insistir sobre el tema, con el propósito siempre de estimularos a que os lo propongáis como materia de estudio en una de vuestras próximas reuniones.

Cuando el mundo no quería ver que se anunciaba para un futuro inmediato la ofensiva del caos comunista contra el viejo orden, España lo vió y lo anunció; y libró sobre su suelo la primera batalla. Hoy, que ya son muchos a señalar este peligro, y algunos de los poderosos se disponen a prevenirlo, la obligación de España, siempre vigilante, es inquietar al mundo acerca de las nuevas formas políticas de los tiempos que sigan al conflicto, sea que la conflagración estalle y triunfe, como no puede ser menos, la causa de la Justicia, sea que se resuelva la tensión, Dios lo quiera, porque baste la intimación de un poder más fuerte que el del provocador para reducir a éste a razón, replegándole a sus fronteras.

Pero al día siguiente de la victoria, en la hora de la paz, comenzarán de nuevo las congojas del parto, porque será preciso alumbrar un mundo nuevo. Y es nuestra obligación singular, la de los pueblos hispánicos, espiritualistas y creadores por excelencia, engendrar desde ahora, para ese amanecer, el nuevo día.

¿Nacerá entonces la verdadera comunidad internacional que el mundo reclama?

Cuidemos, al menos nosotros, los hispánicos, de que nuestra propia comunidad específica esté dispuesta para servir de miembro vivo en el nuevo organismo vital que forme el orbe todo.

EL RESPETO QUE SE NOS DEBE

A ello nos aplicamos desde ahora, trabajando por nuestra propia cuenta. Pero también, desde ahora, pedimos a los demás que nos reserven en «el todo» el puesto que nos corresponde.

Pedimos para nuestra comunidad lusohispánica y para los países que la integran, de parte de otros grupos, colectividades o uniones de Estados, el respeto que nosotros les brindamos y la colaboración que estamos dispuestos a prestar a todos cuando nos encontremos reunidos en el área común y más vasta de la Sociedad ecuménica y universal. Ese respeto supone, ante todo, el acatamiento de ésta realidad inexorable que es la unidad natural y primaria de nuestra gran familia de pueblos. Porque es vieja estratagema—de la política internacional hablo—ignorar nuestra magna colectividad y entenderse para todo, y por separado, con cada uno de sus miembros, a fin de desarticular cualquier acción conjunta, por colectiva, poderosa.

Este respeto implica también una actitud de inhibición de los demás en todo aquello que nos es peculiar y privativo, empezando por nuestra fe y nuestra cultura.

Por eso, si otras formaciones políticas, o bien otras familias de pueblos, aspiran a contar con nuestro esfuerzo, deben dejar a un lado, cuando nos traten, lo mismo el proselitismo religioso de sus confesiones disidentes, que debieran reservar para aquellos pueblos que no conocen el mensaje de Cristo, que aquellas ofensivas de expansión cultural o de penetración económica, tras de las que pueden acaso encubrirse ambiciones de dominación más o menos imperialistas, si es que no reales agresiones a la esencia misma de la soberanía de estas naciones.

Esa colaboración que pedimos a los otros entraña una ayuda desinteresada en aquello que pueda faltarnos, si con ella se beneficia la gran comunidad interregional en que todos nos integramos.

Deben caer en cuenta los poderosos de que la munificencia y la largueza no pueden repartirse caprichosamente —aunque sea achaque de ricos el capricho—, pues esa arbitrariedad en el don podría acaso no ser injusta; pero es, desde luego, impolítica, irritante y odio-

sa cuando trata desigualmente situaciones del todo semejantes.

No con espíritu de despectiva soberbia, sino con ánimo de sincera amistad, nos creemos en el caso de advertir, a quienes deben entendernos, de los graves errores de táctica en que muchas veces inciden cuando su buena voluntad se acerca a pueblos de nuestra sangre y nuestro credo.

COORDINACIÓN PARA UNA EMPRESA UNIVERSAL

Debo salir al paso de un recelo que pueda nacer, si no en ninguno de vosotros, que me escucháis con limpio oído, sí acaso en alguien de fuera que llegue a leer mis palabras con ojos no tan límpidos: No hablamos, al soñar con este Mundo Hispánico, de ninguna unidad política suprasoberana. No. No es eso. Con palabra feliz lo ha escrito insuperablemente un profesor argentino, Mario Amadeo: «Cuando hablamos de Hispanoamérica no pensamos en términos de superestado; nos referimos a una comunidad de pueblos que mantienen incólumes sus peculiaridades y sus prerrogativas propias. No pretendemos abolir las soberanías nacionales; queremos, eso sí, que cobren sentido en una empresa universal. Más aún: lo que debe distinguir a Hispanoamérica de otros nucleamientos regionales es la libertad y el respeto con que se traduzcan las relaciones políticas de sus miembros.»

Tampoco pensamos que dentro de esa comunidad nuestra pueda funcionar de modo hegemónico ninguno de sus componentes.

Esta es otra calumnia inventada por nuestros enemigos, a la que hemos hecho cara mil veces. España no se arroga ningún género de superioridad en el concierto de los pueblos hispánicos. Le corresponde, eso sí, por designio de la Providencia y ley de la Historia, un título, diríamos, nobiliario, del que no puede ni debe abdicar: la España de hoy, hija, como sus hermanas de América, de la gran España histórica, es, con respecto a ellas, como el mayorazgo que queda en el solar patrio guardando, con los tesoros de su tradición, las esencias del espíritu familiar, de las que todos participan.

Por eso, cuantas veces, al acompañar en vuestras visitas por la Madre Patria a tantos de vosotros, que os extasiáis ante nuestro venero de recuerdos, exclamando: «¡Cuánta riqueza de fe, de arte, de poesía, de valor... en «vuestra» historia!», me he complacido en rectificaros: «En la nuestra.» Porque esas armas y banderas, trofeos de mil batallas; como esas catedrales, esas obras maestras de pintura, esos libros sublimes y esas maravillas de orfebrería..., tanto son vuestros, hermanos, como nuestros, pues fueron patrimonio de nuestros comunes abuelos, que nosotros, a título, repito, de mayorazgo, conservamos para común orgullo y enseñanza.

En fin, dejadme que deshaga también otro temor, igualmente infundado: no trata España de injerirse en los problemas privativos del área geográfica continental de las naciones de habla castellana. Del mismo modo que la propia España, aparte este mundo hispánico, pertenece a su mundo europeo y, aun dentro de éste, a la comunidad de los pueblos nacidos del Incio, así comprende que los países de su estirpe constituyan a la vez formaciones jurídicopolíticas más apretadas, en las cuales—España—tan sólo está presente por modo que diríamos más moral que jurídico y más ideológico que activo.

Las funciones y vínculos de comunidad que propugnamos son de otra índole. Su misión es un obrar común en la ancha órbita internacional en función con los restantes grupos regionales, una acción conjunta de todo lo hispánico en el campo de la gran política mundial y universalista, una actitud colectiva ante problemas de interés universal. Y sus nexos, toda una red o trama de ideas, de sentimientos, de modos de concebir la vida.

LA ESTIRPE DE LOS REYES CATÓLICOS

Es un hecho que llama la atención, como si revelara toda la hondura de nuestro destino histórico, que España logró su unidad como nación al mismo tiempo que descubrió el Nuevo Mundo, de modo que los reinos indios de Amé-

rica fueron españoles a la par que el reino árabe de Granada y se integraron en la misma época que los castellanos y los aragoneses en la unidad superior de las Españas. Los autores de aquella comunidad ecuménica, prevenida por la Providencia Divina para la defensa y la difusión del Evangelio en ambos mundos fueron los reyes llamados por antonomasia Católicos, primeros reyes de España y de América al mismo tiempo, progenitores, si así puede decirse, de la gran familia de naciones que rezan a Jesucristo en castellano.

Qué espléndido desarrollo está alcanzando, pasadas tantas vicisitudes de la Historia, la descendencia espiritual de aquellos infantes nacidos hace cinco siglos en Madrigal de las Altas Torres y en Sos de Zaragoza, los «ínclitos pueblos ubérrimos» que cantó el poeta nicaragüense, exaltado ante la fecundidad de la estirpe hispana. «Crecerán mis amores al crecer de los árboles», dijo el dulce poeta Virgilio aludiendo a los corazones grabados por los amantes en los troncos. Así crecen, día a día, los amores de España en las Américas, porque los bordó sobre el tronco verde de un continente colosal la mano enamorada de una reina toda corazón.

¿Es que en el mundo de hoy, convulso y dividido por antagonismos y por odios, existe un grupo de naciones más estrechamente unido por la sangre y por el ideal que el de los herederos de Fernando e Isabel? Una comunidad suprageográfica como la nuestra constituye una realidad venturosa en el panorama internacional, máxime cuando, por su misma esencia, no es excluyente ni exclusiva y se acomoda perfectamente con las otras realidades geográficas y espirituales sanas de nuestro tiempo. Existe—ya lo he dicho—un mundo árabe y un mundo latino, un mundo atlántico y un mundo panamericano, y en todos ellos pueden integrarse España y América en la medida que les dicten sus intereses, su dignidad y sus afectos. Pero la integración natural de nuestros pueblos es la hispánica, la que se funda en la identidad de sangre, de lengua y de religión, ese mundo hispánico que crece seguro y espontáneamente, como los árboles, al vigoroso empuje de nuestra savia interior.

Permitid, pues, que en este solemne momento en que enlazamos tantas cosas venerables al recuerdo de nuestras pasadas comunes grandezas, una la esperanza y el augurio de un porvenir también común que las supere.

Porque, si bien no todas las naciones que forman nuestra gran familia de pueblos pueden merecer del mundo presente el calificativo de grandes, nunca porque les falte grandeza espiritual, sino acaso porque carecen de los bienes instrumentales que hoy, por desgracia, confieren ese título; pero esas naciones nuestras, bien unidas, forman un conjunto tan poderoso, en todos los órdenes, que nuestro Mundo Hispánico podrá, con verdad, llamarse la más grande entre las más grandes potencias del mañana.

ALBERTO MARTÍN ARTAJO

CONFEDERACIONES CONTINENTALES

Varios estudiosos del siglo XIX ya habían predicho que al siglo de la formación de las nacionalidades, como se llamó a éste, debía seguir el de las confederaciones continentales.

Europa y Asia, frente al peligro mutuo, han sido impelidas por las necesidades de su defensa a agruparse bajo el signo del dólar o de la hoz y el martillo, respectivamente, formando verdaderas confederaciones imperialistas.

Estados Unidos unifica sobre sí, frente a los mismos peligros, a todos los pueblos americanos de su continente del Norte, ligándolos en el destino común de su hemisferio con miras a una acción que abarque también a Europa.

Hace ya muchos años, un brasileño ilustre que veía lejos—Río Branco—lanzó la idea del A B C, pacto político regional destinado a tener proyecciones históricas.

América del Sur, moderno continente latino, está y estará cada día más en peligro. Sin embargo, no ha pronunciado aún su palabra de orden para unirse. El A B C sucumbió abatido por los trabajos subterráneos del imperialismo, empeñado en dividir e impedir toda

unión propiciada o realizada por los «nativos» de estos países «poco desarrollados», que anhela gobernar y anexar, pero como factorías de «negros y mestizos».

El mundo se encuentra abocado a su problema de superpoblación. Su necesidad primaria es producir comida ya insuficiente. La lucha del futuro será económica y, en primer término, por esa producción. Ello indica que una parte sustancial del futuro económico del mundo se desplazará hacia zonas de las grandes reservas territoriales aún libres de explotación.

A la tercera guerra mundial de predominio ha de suceder una carrera anhelante de posesión territorial y reordenamiento productivo. De ello se infiere que un grave peligro se desplazará sobre los países de mayores reservas territoriales aptas. La amenaza procederá de un imperialismo triunfante, cualquiera sea éste.

La nueva forma colonial de ocupación y dominio puede ser de asalto comunista o de penetración económica, que ya ha comenzado de diversas maneras sobre los países que componen el «mundo libre». La batalla por esa nueva forma colonial se decidirá sin duda en el último cuarto del siglo XX. El año 2000 llegará con ese signo o con el triunfo de las confederaciones continentales.

También las luchas económicas impulsan a los pueblos a su agrupamiento en busca de la unidad económica. Al siglo XIX—de la formación de nacionalidades—sucedió la lucha entre naciones en procura de predominios regionales. Al cansancio de esa lucha ha de suceder la desaparición de las rivalidades, odios y divisiones continentales. El mundo actual es indicio de ello. Se suceden las últimas acciones internas en Europa y Asia precursoras de su unidad. Asistiremos luego al enfrentamiento más colosal de nuestros tiempos entre Asia unida contra Europa. Estados Unidos, como un anticipo del futuro, en nombre de los Estados Unidos de la América del Norte, se unirá a Europa en la empresa común.

Entre tanto, ¿qué hacemos los sudamericanos? Vivimos en pleno siglo XIX en el siglo XX, cuando el porvenir puede ser nuestro según las reglas del fatalismo histórico y geográfico, a condición que despertemos a tiempo. El centro de gravedad del mundo en la civilización grecorromana se ha desplazado sin cesar hacia el Sur. Del Adriático al Mediterráneo, de éste al Atlántico Norte, de Europa a América del Norte. El futuro ha de tocarnos a nosotros. Por lo menos estamos sindicados en el devenir histórico por situación de tiempo y espacio.

No sea que la hora llegue y nos pase lo que a otros, que tuvieron el mundo en sus manos sin saber qué hacer con él. Si nos preparamos para enfrentar las tareas del destino, es menester preparar a estos pueblos en la mística emergente de ese destino.

La unidad comienza por la unión y ésta por la unificación de un núcleo de aglutinación.

El futuro mediato e inmediato, en un mundo altamente influído ahora por el factor económico, impone la contemplación preferencial de este factor. Ninguna nación o grupo de naciones puede enfrentar la tarea que un tal destino impone sin UNIDAD ECONÓMICA.

El signo de la Cruz del Sur puede ser la insignia de triunfo de los penates de la América del hemisferio Austral. Ni Argentina, ni Brasil, ni Chile aisladas pueden soñar con la unidad económica indispensable para enfrentar un destino de grandeza. Unidos forman, sin embargo, la más formidable unidad a caballo sobre los dos océanos de la civilización moderna. Así podrían intentar desde aquí la unidad latinoamericana con una base operativa polifásica con inicial impulso indetenible.

Desde esa base podría construirse hacia el Norte la Confederación Sudamericana, unificando en esa unión a todos los pueblos de raíz latina. ¿Cómo? Sería lo de menos, si realmente estamos decididos a hacerlo.

Si esa confederación se espera para el año 2000, qué mejor que adelantarnos, pensando que es preferible esperar en ella a que el tiempo nos esté esperando a nosotros.

Sabemos que estas ideas no harán felices a los imperialistas que «dividen

para reinar». Pero, para nosotros, los peligros serán tan graves desde el instante en que la tercera guerra mundial termine que, no hacerlo, será un verdadero suicidio.

Unidos, seremos inconquistables; separados, indefendibles. Si no estamos a la altura de nuestra misión, hombres y pueblos, sufriremos el destino de los mediocres. La fortuna nos ha de tender la mano, y quiera Dios que atinemos a asirnos de ella. Cada hombre y cada pueblo tiene la hora de su destino. Esta es la de los pueblos de estirpe latina.

Nosotros, los argentinos, preparados estamos, listos y esperamos. Si arrojamos la primera piedra es porque estamos exentos de culpa.

LA NACION EN HISPANOAMERICA

En el Colegio Mayor Hispanoamericano «Nuestra Señora de Guadalupe» se ha celebrado, durante el pasado mes de diciembre, y en ocho sesiones consecutivas, un seminario sobre el problema de la nación en Hispanoamérica. La dirección del seminario estuvo a cargo de don Carlos Alonso del Real, colaborando en el mismo universitarios de diversos países hispanoamericanos. Los temas tratados en las ocho sesiones fueron los siguientes: 1) Problema general de la nación. 2) Desarrollo de la idea nacional en Europa. 3) La nación en Asia y Africa. 4) Formación de la nación norteamericana. 5) Macrointegración y macrodesintegración de Hispanoamérica. 6) Mesointegración y mesodesintegración de Hispanoamérica. 7) Microintegración de los países hispanoamericanos. 8) Conclusiones.

Con respecto a la idea de nación se analizaron los diversos conceptos y sentidos que esta palabra ha tenido a lo largo de la Historia, estudiándose, no sólo las posiciones de los sociólogos, sino también la de los juristas y políticos más eminentes. Del análisis de las mismas se concluyó que la nación no podía ser considerada como un concepto unívoco, sino análogo, es decir, que sus elementos no se dan empíricamente con la misma intensidad en todos los países. Entre los analogados, los caracteres intrínsecos de la nación adquieren proporciones muy diversas, creándose de esta manera diferencias, no sólo cuantitativas, sino cualitativas. Por otra parte, el concepto de nación corresponde a una realidad política que se da en un determinado momento de la vida de los pueblos, y que es la materialización histórica de la idea de patria. Patria, en cuanto significa la relación espiritual que liga al hombre con la realidad históricocultural a que pertenece. Esta idea se encuentra presente en todas las agrupaciones humanas, desde las ciudades mesopotámicas hasta las organizaciones tribales de los iroqueses, en América del Norte. En la Edad Moderna, y por impulso de fuerzas políticas de inverso sentido, una ascendente e integradora y otra descendente y desintegradora, la idea de patria se ha manifestado bajo la forma de Estados nacionales. El estudio de las nacionalidades europeas permitió comprobar empíricamente la verdad de las primeras conclusiones. En cada uno de los diferentes países la realidad nacional se ha dado en forma muy diversa; pero en todas ellas el juego y equilibrio de las fuerzas integradoras y desintegradoras es evidente. Casi todos los Estados nacionales europeos son expresión de una constante tensión entre las mismas, sin que ninguna de ellas consiga afirmarse como definitiva.

La consideración del fenómeno nacional en Asia o en Africa demostró que problemas de índole económica y social no permitían la organización de verdaderas naciones.

A pesar de poseer una estructuración jurídicopolítica similar a la de los Estados nacionales europeos, el hecho real es que no es lícito hablar de naciones asiáticas o africanas. El Congreso Lucknow, de 1949, señaló claramente los inconvenientes que existían para la organización nacional de los países asiáticos. En Africa, las tenedencias nacionales se manifiestan en ciertas colectividades blancas, más o menos numerosas, como las de Africa del Sur, pero jamás alcanzan a tener el carácter de verdaderos movimientos nacionales, ya que procuran, por lo general, una organización vertical del Estado, dejando de lado a la mayor parte de la población, constituída por gente de color.

Norteamérica presenta, sin duda alguna, uno de los ejemplos más claros de la nación moderna. Privan totalmente las fuerzas integradoras sobre las desintegradoras. La organización constitucional dada por Jefferson, la ausencia de un pasado medieval disgregante, la influencia de las ideas de la Ilustración llevadas por los inmigrantes ingleses, la no existencia de una cultura indígena importante, la presencia de una moral puritana que favorecía el desarrollo de una clase burguesa ajena a todo problema de lucha de clases y el tipo de colonización impuesta por Inglaterra, fueron las causas determinantes de la creación de la nación norteamericana. La guerra de Secesión afirmó y consolidó aun más una unidad que se manifestaba como exigencia de una realidad económicosocial.

En Hispanoamérica, el fenómeno es completamente distinto. La organización colonial de virreinatos y capitanías, sin mayor vinculación entre sí; la incorporación de masas de población india, muchas de ellas con una conciencia más o menos clara de una autonomía colectiva de destino; el desarrollo de clases burguesas con intereses contrapuestos, la acción disolvente de potencias extranjeras (Inglaterra en un primer momento y más tarde Norteamérica); la extensión del territorio y la falta de medios de comunicación, la política económica española, la ausencia de una cultura cívica liberal, el legado histórico del carácter localista español, fueron causas de macrodesintegración, es decir, provocaron la desintegración de la realidad hispanoamericana en grupos regionales más o menos determinados. Este proceso de macrodesintegración se intensificó, produciéndose el fenómeno de la «mesodesintegración», acelerado por el fracaso de las tentativas de unificación política regional. Resultado del mismo fueron los actuales Estados Nacionales Hispanoamericanos. La unificación regionalista fracasó, unas veces por responder más a un sentimiento de fidelidad hacia un caudillo de gran poder carismático, como Bolívar, que a las exigencias de una realidad sociológica; otras, por no poder resistir la influencia de un imperialismo extranjero (caso del Uruguay y los países centroamericanos), y en otros casos (como el del virreinato del Río de la Plata) por la vigencia de una política económica que tendía a contraponer los intereses de las distintas zonas. El separatismo, en estas circunstancias, significó una medida de defensa de los intereses locales frente a los intentos de hegemonía de una región determinada (el *hinterland* de Buenos Aires, sobre el Río de la Plata).

Los actuales países hispanoamericanos son producto, a su vez, de una «microintegración» de los pequeños elementos locales, lograda, unas veces gracias a un poderoso centro de atracción, que anulaba posibles desintegraciones (Quito y El Ecuador, por ejemplo), a la imposición de una estructura constitucional unificadora y, en ciertos casos, al equilibrio que resultara de la lucha entre capital y provincias (Argentina).

No todos los actuales países hispanoamericanos pueden ser considerados entidades nacionales. Sería forzar demasiado la analogía del término, querer aplicar a todas las realidades políticas de Hispanoamérica el calificativo de «nacionales».

La estructura social y económica de los Estados Hispanoamericanos plantea, a su vez, como exigencia inmediata, la integración en agrupaciones políticas supranacionales. Es, pues, imperativo de la actualidad recorrer el camino inverso al de desintegración. Las fuerzas que procuraban la atomización hispanoamericana han perdido vigor en muchos casos y, en consecuencia, se nota una pronunciada tendencia hacia la unificación. La Carta de Quito, la organización de los Estados Centroamericanos, las manifestaciones oficiales de algunos países (por ejemplo, Argentina) y las declaraciones constantes de hispanoamericanos de las más distintas posiciones políticas, son expresiones elocuentes de este proceso.

ERNESTO GARZÓN VALDÉS.
Rondeau, 166.
Córdoba (Argentina).

2.—*BRUJULA DE ACTUALIDAD. Asteriscos.*
¿Adónde va Hispanoamérica?

DIRECCIÓN Y SECRETARÍA LITERARIA

Avda. de los Reyes Católicos.
Instituto de Cultura Hispánica
Teléf. 24 87 91.

ADMINISTRACIÓN

Alcalá Galiano, 4
MADRID

●

CUADERNOS HISPANO-AMERICANOS

FUNDADOR
PEDRO LAIN ENTRALGO

SUBDIRECTOR
LUIS ROSALES

SECRETARIO
ENRIQUE CASAMAYOR

En los dos próximos números, parte de la sección «Brújula del pensamiento» se dedicará a comentar las aportaciones escultóricas y arquitectónicas de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, con trabajos de críticos y artistas y con ilustraciones y viñetas de los participantes de la Bienal. El resto del número contendrá distintos estudios y notas, entre los que destacan la última parte de *El origen de la obra de arte,* de Heidegger; un estudio sobre Ortega y Gasset, de Ernst Robert Curtius; *Obra inédita,* de Antonio Machado (Reflexiones sobre la lírica), etc. Y en «Brújula de actualidad», los acostumbrados comentarios y «asteriscos».

Precio del número 26
VEINTE PESETAS

EDICIONES
MUNDO
HISPANICO